ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

12 1982

Генеральный секретарь ЦК КПСС
Юрий Владимирович Андропов

Юрий Владимирович Андропов

Юрий Владимирович Андропов родился 15 июня 1914 года в семье железнодорожника на станции Нагутская Ставропольского края. Образование высшее. Член КПСС с 1939 года.

Шестнадцатилетним комсомольцем Ю. В. Андропов был рабочим в г. Моздок Северо-Осетинской АССР. Затем его трудовая биография продолжилась на судах Волжского пароходства, где он работал матросом.

С 1936 года Ю. В. Андропов — на комсомольской работе.

Он был избран освобожденным секретарем комсомольской организации техникума водного транспорта в г. Рыбинске Ярославской области. Вскоре его выдвинули на должность комсорга ЦК ВЛКСМ судоверфи им. Володарского в г. Рыбинске. В 1938 году комсомольцы Ярославской области избирают Ю. В. Андропова первым секретарем Ярославского обкома ВЛКСМ. В 1940 году Ю. В. Андропов избирается первым секретарем ЦК ЛКСМ Карелии.

С первых дней Великой Отечественной войны Ю. В. Андропов — активный участник партизанского движения в Карелии. После освобождения в 1944 году города Петрозаводска от фашистских захватчиков Ю. В. Андропов — на партийной работе. Он избирается вторым секретарем Петрозаводского горкома партии, а в 1947 году — вторым секретарем ЦК Компартии Карелии.

В 1951 году Ю. В. Андропов по решению ЦК КПСС переводится в аппарат ЦК КПСС и назначается инспектором, а затем заведующим подотделом ЦК КПСС.

В 1953 году партия направляет Ю. В. Андропова на дипломатическую работу. Несколько лет он являлся Чрезвычайным и Полномочным послом СССР в Венгерской Народной Республике.

В 1957 году Ю. В. Андропов был выдвинут заведующим отделом ЦК КПСС.

На XXII и последующих съездах партии Ю. В. Андропов избирается членом Центрального Комитета КПСС.

В 1962 году Ю. В. Андропов избирается секретарем ЦК КПСС.

В мае 1967 года Ю. В. Андропов назначается председателем Комитета государственной безопасности при Совете Министров СССР. В июне того же года он избран кандидатом в члены Политбюро ЦК КПСС.

В мае 1982 года Ю. В. Андропов был избран секретарем ЦК КПСС.

С апреля 1973 года Ю. В. Андропов — член Политбюро ЦК КПСС.

Юрий Владимирович Андропов — депутат Верховного Совета СССР ряда созывов.

На всех постах, где по воле партии трудился Ю. В. Андропов, проявлялась его преданность великому делу Ленина, партии. Он отдает все свои силы, знания и опыт претворению в жизнь решений партии, борьбе за торжество коммунистических идей.

За большие заслуги перед Родиной Ю. В. Андропову — видному деятелю Коммунистической партии и Советского государства — в 1974 году присвоено звание Героя Социалистического Труда. Он награжден четырьмя орденами Ленина, орденами Октябрьской Революции, Красного Знамени, тремя орденами Трудового Красного Знамени и медалями.

Подписано в печать 25.11.82

Мы хотим добровольного союза наций,—
такого союза, который не допускал бы
никакого насилия одной нации над другой,—
такого союза, который был бы основан
на полнейшем доверии, на ясном сознании
братского единства, на вполне добровольном
согласии...

В. И. ЛЕНИН

Малик Каюмов

Экран великого братства

Шестидесятилетие Союза Советских Социалистических Республик — историческая дата, из тех, которые имеют поистине общечеловеческое значение. Плод победы Великого Октября — Советский Союз — создан был, по мысли великого Ленина, как многонациональное государство рабочих и крестьян, в котором стали реальностью интернационалистские идеалы пролетарской революции, упрочилась их органическая связь с коренными интересами трудящихся масс всех национальностей.

Впервые в истории человечества более ста наций и народностей с разными культурными и бытовыми традициями, находившиеся на разных стадиях исторического развития, по доброй воле слились в единый государственный организм, в монолитный союз, сохранив при этом национальное своеобразие, более того, получив в результате стартовую площадку для беспримерного взлета экономики, культуры, духовной жизни.

За истекшие шесть десятилетий страна наша под руководством партии прошла грандиозный путь всестороннего развития каждой из братских республик, путь постепенного сближения наций и народностей, путь мужания новой исторической общности людей — советского народа.

В этом великом историческом процессе трудно преувеличить место, занимаемое художественной культурой, кинематографом в том числе.

Кинематограф советский — понятие обширное. Говоря: русское, или украинское, или узбекское кино, — мы всегда на первое место ставим слово «советское». И это естественно. Ибо перед нами киноискусство, проникнутое идеей перестройки мира на коммунистических, то есть на подлинно демократических началах, уважением к своему герою — новому человеку, который есть плоть от плоти, кровь от крови всего нашего общества. Мы, художники кино, творим, глубоко понимая суть исторических задач нашего советского строя, которые выдвинул и первым начал претворять в жизнь Владимир Ильич Ленин.

Советское киноискусство нашло свое место в гигантском труде — строительстве коммунистического общества, стало верным помощником партии в организации и воспитании масс. Вот почему партия всегда смотрела и поныне смотрит на кинематограф как на важное и надежное средство в деле распространения коммунистических

идей, в деле формирования коммунистического человека. И каждый из нас, работников кино, стремясь оправдать доверие партии, работает с полным пониманием своей ответственности за дело, которому служит. Нет такого режиссера или сценариста, актера или оператора, заслуживающего называться художником, который не задумывался бы постоянно, как работать, чтобы шагать в ногу со временем, а иногда и прорываться в грядущее, взращивать в пластах сегодняшней действительности ростки завтрашнего дня...

«Советское кино показало всему миру,— писал товарищ Л. И. Брежнев в своем приветствии советским кинематографистам в год 60-летия со дня подписания В. И. Лениным декрета о национализации кинодела в нашей стране,— что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма». Столь высокую оценку мы принимаем с благодарностью, гордостью и сознанием своей ответственности.

Атмосфера жизни страны после XXVI партийного съезда, тот энтузиазм, с которым трудящиеся стремятся воплотить в жизнь исторические решения съезда и последующих Пленумов Центрального Комитета КПСС,— веское свидетельство того, сколь велик долг искусства в деле воссоздания живой сущности нашей действительности, в деле многогранного и многокрасочного воплощения на экране образа героя нашего времени.

Ведущее свойство советского кино — его истинная современность. Современность, одухотворенная тесной связью с главными идеями эпохи. Разве не это именно качество оберегает наши лучшие ленты от коррозии десятилетий?.. Разве не им определяется все возрастающая роль советского кино в духовной жизни народа?

Идея подлинной современности советского кино утверждается в диалектическом единстве с великими традициями художественной культуры всех наций, объединенных именем — советский народ, в глубинной связи с жизнью масс, в великой эстафете времен, движения общества из прошлого через настоящее в будущее.

Так каковы же главные проблемы, над которыми трудился в последние годы наш кинематограф, и с чем он пришел к всенародному празднику — 60-летию образования СССР?

Мне думается, с определенной полнотой они нашли свое выражение в одном из последних партийных документов — постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: «Для искусства социалистического реализма нет более важной задачи, чем утверждение советского образа жизни».

Если же рассматривать проблему воплощения на экране советского образа жизни более развернуто, через призму документов XXVI партийного съезда, то можно выделить по крайней мере три главных проблемных направления — пионерских в отношении ко всему, что делается в мировом киноискусстве.

Во-первых, это принципиальный взгляд на человека как на высшую ценность. Гуманизм, гуманистическая характеристика нашего образа жизни находит свое выражение в заповеди: все — для человека, все — во имя человека.

Во-вторых, это совершенствование всех принципов советского образа жизни, укрепление материальных, социальных и духовных его основ в тесной соединенности с задачей формирования нового человека, гармонически развитой личности. Именно этому, в частности, были посвящены майский (1982 г.) Пленум ЦК КПСС и принятая им Продовольственная программа.

Наконец, в-третьих, это дальнейшее развитие советского образа жизни, решение проблем, выдвигаемых теорией и практикой коммунистического строительства, требующих от каждого из нас особой творческой активности, ответственного отношения и государственного подхода к делу.

И тут, как мне кажется, важно еще и еще раз осознать, что быть советским художником — дело не только почетное, но и весьма ответственное. Ведь наши фильмы — полпреды нового мира на всепланетном экране, мира, который подает всем трудящимся Земли, всем угнетенным высокий вдохновляющий пример...

●

...Было это в пору, когда мой Ташкент особенно прекрасен — на грани перехода из весны в лето. Шел VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. Он каждый раз неповторим, этот фестиваль — смотр прогрессивного киноискусства. Но на этот раз он был особенным потому, что проходил в атмосфере подготовки к великому всенародному празднику 60-летия СССР. Он по сути дела открывал череду многих ярких и памятных событий кинематографического года. И радостно, что участники и гости фестиваля, кинематографисты почти из ста стран ощутили эту атмосферу, представили реально великую силу нашего братства, объединившего в единой семье нации, народы и народности, свободные и равноправные, счастливые и одержимые страстью сделать жизнь людей еще краше.

Ко мне подходили старые мои друзья из Индии, Мексики, Афганистана, Вьетнама, Бангладеш, из других стран, те, кто уже не раз бывал на Ташкентском кинофестивале, и, не скрывая восхищения, говорили о том, как поразительно преобразился, еще более похорошел Ташкент, украсился новыми зданиями, дворцами, памятниками, площадями со сверкающими фонтанами. «Это похоже на сказку!» — восклицали они.

Сказка? Все зависит от точки зрения. И вряд ли младшая дочка моя, Маринка, как ее сверстники, как тысячи и тысячи их ровесников у нас и в других братских республиках, посчитают это чудом или сказкой. Нет, для них это — быль. Обычная реальность. Норма жизни. Не более.

Наверное, этим их чувством нам, старшим, надо гордиться. Оно — тоже наше достижение. Преображаются ведь не только города, бывшие пустыни, становящиеся оазисами, цветущими садами, преображается сам человек. Им, молодым, уже не дано знать, что такое согнутая спина и согнутая душа, что такое голод и что такое нужда. Я всматриваюсь в их открытые прекрасные лица, любуюсь их стройностью, изяществом, какой-то удивительной раскованностью пластики, уверенностью в себе и в будущем. И вижу себя в далеком детстве. Нас четырнадцать детей. Отца я не помню, он умер рано, даже фотографии его не сохранилось. Мама рассказывала, каким был наш отец — сердечным, благородным и умным. Мы стремились походить на него — чем могли, помогали маме, пока старший брат, Абдугани, не пошел работать.

Нет, не хочу вспоминать, как в шесть лет брат отвел меня в школу — мрачную глинобитную лачугу, где мы — старшие и младшие ученики — зубрили хафтияк (отрывки из корана), молились и не могли дождаться, когда можно будет вырваться на свободу. Учитель наш — он же и имам в мечети — однажды замахнулся на меня палкой за какую-то совсем невинную промашку, а я вырвал палку... и ударил учителя. Ох и досталось же мне дома!.. Тот урок я запомнил навсегда: справедливый удар надо снести с достоинством, но когда совершается несправедливость — надо защищаться.

Не знаю, что было бы со мной, если бы не пришел на нашу землю Великий Октябрь!

Другая школа вводила нас в большой и светлый мир. Другой учитель, тогда совсем молодой, звали его Тахири (недавно ему исполнилось 80 лет, и его наградили орденом Ленина, присвоили почетное звание «народный учитель»), помогал нам понять, что происходило вокруг, что такое Революция, учил нас русскому языку — языку братства. Позднее я снял фильм о такой же школе в Коканде, организованной нашим выдающимся ученым Ташмухамедом Кары-Ниязовым, в которой занимались две девочки и одиннадцать мальчиков. «Тринадцать ласточек» — назвал я ту картину. Совсем не просто было работать в первых советских школах: басмачи нападали на учителей, убивали их, запугивали родителей школьников. Иногда приходилось защищать школу с оружием в руках. Все это было, было... И осталось только достоянием памяти старших поколений, истории...

Совсем недавно в Афганистане, снимая фильмы «Один год и один день», а затем «Земельную реформу» и «Афганистан. Революция продолжается», я испытал такое ощущение, будто вернулся в свое детство, на десятилетия назад. Так же, как басмачи, душманы, предатели народа считали своим злейшим врагом новые народные школы, несущие простым афганцам свет правды. Так же они жгли школы, убивали учителей, которые видят в нас, в судьбе народов Советского Востока, вдохновенный пример.

Там, на земле дружественной страны, я вспоминал моего старого учителя Тахири, не только знания дававшего нам, но и учившего премудростям жизни, высокому пониманию своего долга перед Родиной. Не могу забыть тот январский день 1924 года, когда дошла до нас тяжелая весть — в далекой заснеженной Москве умер Владимир Ильич Ленин. У нас в Ташкенте больших морозов не бывает. Но, помню, тогда шел дождь со снегом, было холодно, а мы без ботинок, в галошах на босу ногу, в халатах и тюбетейках пришли на братскую могилу революционеров.. И учитель Тахири сказал: «Запомните этот день. И этот снег, и этот дождь — небо оплакивает замечательного человека. Никогда не стыдитесь своих слез. Учитесь помнить и оплакивать мертвых, тогда вы лучше будете ценить и беречь живых...»

Не символично ли, что я учился в ташкентской школе имени Ленина? К тому же школа эта находилась на Шейхантауре, рядом с кинофабрикой «Шарк Юлдузи», и совпадение такое, мне кажется, во многом определило мою судьбу. Тогда еще неосознанно зародилось во мне желание попытаться изобразить меняющийся лик жизни, научиться останавливать ее прекрасные мгновения — во имя будущего.

С чего все началось? Наверное, надо вспомнить школьный драмкружок и как однажды, придя к нам в школу, наш спектакль увидел московский режиссер Николай Кладо. Он-то и ввел меня в мир кино, взяв за руку — буквально.

Наш узбекский кинематограф начинался именно с таких людей, энтузиастов, приехавших из Москвы и Ленинграда, хотя зачинатель и пионер его Худайберген Диванов, несмотря на запреты ислама, уже в дореволюционные годы вел кино- и фотосъемки. Его преследовали религиозные фанатики. Только с приходом Советской власти появилась возможность снимать открыто. В 1925 году в Ташкенте создается кинофабрика «Шарк Юлдузи», и Диванов становится ее корреспондентом — кинохроникером.

Итак, истинное начало нашего кино, первые его значительные ленты относятся к советским временам — 20—30-м годам. Именно мастера из Москвы и Ленинграда способствовали рождению узбекского кинематографа, национального по форме, социалистического по содержанию. Они не только снимали фильмы на местном материале, но и, собственно говоря, в ходе этой трудоемкой работы готовили национальные кад-

ры кинематографистов. Первые узбекские режиссеры, сценаристы, операторы и актеры К. Ярматов, Р. Пирмухамедов, С. Ходжаев, Р. Тураходжаев, Э. Хамраев проходили школу в фильмах М. Доронина, Н. Кладо, К. Гертеля, М. Авербаха, О. Фрелиха, постепенно созревая для самостоятельной работы. Многие молодые кинематографисты республики были посланы на учебу-стажировку в Москву. И среди них — ныне народный артист СССР Юлдаш Агзамов.

Так начинался наш путь — от первой звуковой картины «Клятва» (режиссер А. Усольцев-Гарф снимал ее уже вместе с узбекскими коллегами), от фильма «Асаль» (режиссеры М. Егоров и Б. Казачков создавали его по оригинальному сценарию Камиля Яшена, а в главной роли дебютировала в кино прекрасная актриса Халима Насырова, ставшая потом народной артисткой СССР) к таким талантливым лентам, как «Насреддин в Бухаре» Я. Протазанова с Л. Свердлиным в заглавной роли, «Тахир и Зухра» Н. Ганиева, «Алишер Навои» К. Ярматова, и наконец к нашим сегодняшним обретениям.

Впрочем, ограничить значение братского сотрудничества кинематографистов разных республик лишь формулой «учителя и ученики» — значит, невольно его приуменьшить. Сотрудничество это осталось постоянно действующим и постоянно плодотворным фактором социалистического кинопроцесса.

Если взглянуть пристальнее на историю всего нашего многонационального киноискусства, разве не развернется перед нами более сложная и впечатляющая картина взаимодействия кинематографий всех республик?

Мое поколение училось на фильмах С. Эйзенштейна и А. Довженко, В. Пудовкина и братьев Васильевых, Дзиги Вертова и Н. Шенгелая, А. Бек-Назарова и Ю. Тарича. Но не меньшими уроками были для нас и художественные искания, и открытия наших сверстников.

Развивался творческий метод нашего киноискусства, закладывалась его многонациональная основа, на передний план выдвигался новый герой — человек труда и мысли, утверждалась новая тема — преображающий мир созидательной деятельности народа. Обновление охватывало все жанры и виды киноискусства. Само время требовало быстрейшего формирования творческой личности в искусстве. Все мы испытали на себе его, времени, благодатное влияние. Вслушивались и воспринимали как самое заветное горьковские слова: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Поразительно, как современны эти слова великого мастера! Как поучительны сегодня! В них — стратегия нашего искусства на годы и годы вперед...

...Я вспоминал об этом в тот праздничный и торжественный день на VII Ташкентском кинофестивале, когда мы открывали наш прекрасный дворец — республиканский Дом кино. Первыми гостями его стали мастера прогрессивного киноискусства трех континентов. А вечером в этом нашем новом Доме собрались кинематографисты из многих стран — выпускники ВГИКа разных лет, многие из них стали знаменитыми у себя на родине и за ее пределами, являются руководителями и лидерами национальных кинематографий.

И я всматривался во взволнованные молодые лица и не чувствовал за своими плечами тяжести долгих прожитых лет. Кто-то образно назвал ВГИК — не Всесо-

южным, а Всемирным институтом кинематографии. И я, как, наверное, и сотни других представителей нашего многонационального киноискусства, чувствовал себя тоже выпускником этой «прекрасной школы интернационализма». Так сказал когда-то о ВГИКе Конрад Вольф, недавно ушедший от нас прекрасный мастер кино ГДР. И десятки молодых кинематографистов из разных стран повторяли эти слова в фестивальные дни Ташкента — как клятву верности и солидарности.

В Ташкенте я познакомился с кинорежиссером из ФРГ Моникой Маурер. Она порвала с привычно устроенным укладом жизни, чтобы связать судьбу с борющимся за свои права арабским народом Палестины, с кинематографистами ООП. Ее фильмы демонстрировались не только на ташкентском фестивальном экране, но и в Лейпциге, и в Карловых Варах. Она показывала свои картины в студенческих аудиториях США — и для многих молодых американцев правда, рассказанная Моникой Маурер, стала откровением.

И я помню, с каким волнением она делилась своими впечатлениями о торжественном открытии VII Ташкентского кинофестиваля, о показанном в тот вечер узбекском фильме «Ленинградцы — дети мои» и о том, как увиденное на экране вдруг соединилось в ее восприятии с многотысячным митингом, посвященным открытию памятника Дружбы народов в Ташкенте, где в скульптурной композиции была запечатлена реальная семья ташкентского кузнеца Шаахмеда Шамахмудова и его жены Бахри, которые во время войны приютили и воспитали пятнадцать осиротевших детей разных национальностей. Подвиг узбекского кузнеца и его жены нашел в свое время яркое воплощение в картине Шухрата Аббасова «Ты не сирота». Это был, пожалуй, тот случай, когда проявилась сполна главная закономерность, важнейшее свойство нашего искусства: увиденное зорким глазом художника, познанное им явление жизни обретает как бы вторую жизнь на экране, жизнь, одухотворяющую сотни и сотни тысяч сердец кинозрителей, чтобы вернуться снова в действительность, но уже великим образцом для подражания. А теперь мы можем гордиться тем, что мемориальный памятник в Ташкенте поставлен не только реальным людям, но и героям этого фильма. Поистине нерасторжима живительная связь искусства с жизнью, а жизни — с искусством!..

«Все это — поразительный и впечатляющий символ интернационализма,— сказала тогда Моника Маурер. — Я видела страшные страдания палестинских детей и женщин, жертв варварских бомбардировок Ливана израильскими агрессорами, и мне близок и дорог поступок простого ташкентского кузнеца и та сердечность, теплота, которыми окружили ваши земляки в годы второй мировой войны незнакомых людей, оставшихся без крова. Это — необыкновенно, это в высшей степени поучительно для всех народов мира. Надо сделать все, чтобы навсегда перекрыть дорогу войне, преступлениям против человека и человечества!..»

Я видел, как жадно всматривались в приметы нашей социалистической нови посланцы многих развивающихся стран, и тех, которые идут по пути социального прогресса, и тех, которые находятся еще в самом начале этого пути. Я видел, с каким огромным интересом смотрели они фильмы наших среднеазиатских республик, как поражались достигнутым успехам, поистине глобальным переменам...

Я снял более 250 фильмов, из них 23 полнометражных. Не все в них получилось так, как хотелось бы, кое-что я бы сейчас переснял. Но все они — история и современность, в том числе — и моей республики. Среди них есть такие, которые радуют меня, автора, и ныне. А самая, пожалуй, любимая картина — «Паранджа» (она идет всего 5 минут и 3 секунды). Это — итог жизни. В маленькой ленте я хотел

сфокусировать историю моей республики и в какой-то степени свою творческую биографию. Ибо каждый кадр — мой, снят мной когда-то или сегодня, это как бы маленькая образная киноантология. И каждый кадр — одновременно исторический документ, включая эпизоды расправы религиозных фанатиков над отважной девушкой Турсуной — актрисой Театра имени Хамзы и Нурхон — первой узбекской танцовщицей из Маргелана, первой женщиной, бросившей паранджу в костер. Картину эту, как стихотворение, я вынашивал годы, по строчкам, «зачеркивая» неточные для меня «слова», пытаясь найти единственный, незаменимый образ. Я хотел показать красоту народа, рожденного под благодатным солнцем и устремленного к солнцу. И снова снимал женские лица, чтобы зритель был ошеломлен распахнутой ему навстречу истинной красотой. Я не боялся контрастов, и трагические эпизоды прошлого ставил встык с кадрами дня сегодняшнего — кадрами, освещенными счастьем.

Я рад, конечно, что «Паранджа» получила «Золотого голубя» на Лейпцигском кинофестивале. Но еще больше я обрадовался, узнав, что картина будет показана во многих странах. Известный писатель из Эфиопии Теефайе Гессесе сказал мне на V Ташкентском кинофестивале: «Фильм так убедительно говорит о новом пути женщины, что, мы уверены, он окажет нам помощь в строительстве социалистического общества в Эфиопии».

Может ли оценка для художника быть более высокой?!

Я сделал этот фильм в честь прекрасных узбечек, которые прославили наш народ. И если бы можно было перечислить в титрах всех женщин, кому я хотел посвятить эту картину, то среди первых я назвал бы имя прекрасной поэтессы Зульфии, выразившей в своих стихах душу народа. Я бы назвал замечательную танцовщицу Мукаррам Тургунбаеву, создавшую знаменитый ансамбль «Бахор». Я назвал бы еще многих и многих... Как не вспомнить в этой связи мудрые слова Карла Маркса, который заметил, что об обществе можно судить по тому, как оно относится к женщине. Сегодня в Узбекистане более миллиона тружениц-узбечек. В их числе — свыше 200 тысяч инженеров, врачей, учителей, дипломированных специалистов. Среди них — министры, академики, мэры городов, директора фабрик, председатели колхозов...

Сегодня, куда ни бросишь взгляд, всюду видны разительные перемены.

Казалось бы, простой факт. Выступая в Ташкенте, Л. И. Брежнев отметил, что рабочий класс составляет ныне большинство населения Узбекистана, что в семидесятые годы темпы роста рабочего класса в республике были почти втрое выше, чем в целом по стране, что только в нынешней пятилетке профтехучилища выпустят еще 700 тысяч человек.

В таких фактах, как в фокусе, проявляется национальная политика нашей партии. Октябрьская революция провозгласила свободными и равноправными все народы бывшей Российской империи. Но декларированное равенство еще не означало равенства реального. Его можно было добиться лишь выравниванием экономического и культурного развития республик. Теперь мы с гордостью показываем нашим зарубежным гостям, как воплотилась на практике эта идея Ленина, сколь феноменален во всех республиках Средней Азии социальный прогресс, как расцвели национальные культуры.

Узбекский народ чтит великие традиции своей древней культуры, связанные с именами Ибн Сины, Улугбека или воплощенные в архитектурных памятниках Самарканда, Бухары, Хивы. «Но этого было бы мало, если бы вы не сумели обогатить свою культуру достижениями современной цивилизации, духовными ценностями социализма, опытом других братских народов»,— говорил, выступая в Ташкенте, Л. И. Брежнев.

Может ли быть задача выше, благородней для кинематографиста, чем творческое участие в этом великом деле!

Советский образ жизни рожден всей той атмосферой братства, дружбы, взаимопомощи, которую украинский поэт Павло Тычина так точно выразил в словах «чувство семьи единой».

Вроде бы для нас, советских людей, все это «прописные истины». Но, право же, нелишне сегодня, в условиях обострения идеологической борьбы, когда наши идейные противники на Западе пытаются дать превратную картину развития советского многонационального кинематографа, еще раз напомнить о нашей верности традициям киноискусства, рожденного Октябрем, о творческой эстафете, принятой новым поколением художников у старших, о расцвете национального кино.

Мне вспоминается такой факт. В юбилейный для нас 1977 год в Венеции враги разрядки организовали «Биеннале несогласия», посвященную «инакомыслию в странах Восточной Европы» и, в первую очередь, в СССР. На этой выставке был и раздел кино, организаторы которого стремились опорочить идеи ленинского декрета, доказать, что национализация кинематографа якобы автоматически привела к оскудению искусства. Попытка эта кончилась крахом. Смехотворны и утверждения иных советологов о «пагубном влиянии руссификации» на национальные культуры.

Жизнь наглядно показывает, что, вопреки клевете наших недругов, социализм не только не ведет к утрате народами своего неповторимого лица, особенностей культуры и традиций, а поднимает это своеобразие на новую высоту и делает его достоянием других народов. Причем это происходит в процессе взаимовлияния и взаимопомощи национальных культур. И прежде всего — при участии русской культуры. И вот наглядный итог этого благотворного процесса: узбекское киноискусство обладает сегодня рядом крупнейших режиссерских и актерских имен, известных далеко за пределами нашей родины.

Я говорю об Узбекистане, но, право же, подобное справедливо и применительно к каждой из советских республик. В них сформировались зрелые кинематографические кадры, выросли талантливые мастера, настоящие художники экрана, способные сказать новое слово в искусстве.

Именно самобытность и многообразие талантов характеризуют сегодня все наше многонациональное искусство кино. И наши достижения, в какой бы республике они ни свершались, мы привыкли рассматривать как о б щ е е д о с т о я н и е, нечто нераздельное, по обычаям большой и единой семьи, где все трудятся рука об руку.

Я бы мог назвать длинный перечень фильмов замечательных наших художников, вошедших в общую сокровищницу советского кино и любимых мною. Но любое перечисление все же будет неполно и в какой-то мере субъективно — ведь я могу вспомнить фильмы, которые по-особому близки мне самому. Поэтому важно подчеркнуть главное: разноплановость, неповторимость каждой творческой индивидуальности. Наконец, то, что любой из наших мастеров — самобытная и крупная личность. Такова корневая особенность социалистической культуры, сильной прежде всего своей способностью воспитать личность художника.

Именно личностное богатство нашей кинематографии обеспечивает ее интернациональное многоцветье. Действительно, при всей внутренней подвижности, непрерывности и разнообразии творческих поисков, выразительных средств и приемов, можно отличить ныне фильмы русские и украинские, литовские и армянские, узбекские и киргизские, эстонские и грузинские. Словом, каждая киностудия, являясь неотрывной частью общего дела, имеет свое неповторимое лицо.

Верно сказано: истинного новаторства без опоры на традиции не бывает. Так же, как и глубокое, подлинное национальное явление в кино обязательно связано с интернациональным пафосом содержания: ведь любовь к своему народу не может существовать без любви к другим народам. Только пронизанный такой любовью фильм обретает подлинную окрыленность, выходит за пределы своего региона, становится всенародно интересным..

Взять хотя бы картину Р. Чхеидзе «Твой сын, земля». Вряд ли кому придет в голову искать на географической карте Грузии ту долину, где развертывается драматически напряженное действие этой ленты, где живет, трудится, мыслит молодой ее герой — секретарь райкома партии Георгий Торели.

Не так давно «Литературная газета» опубликовала беседу с Темуром Чхеидзе, исполнителем этой роли. И вот что интересно отметить: Темур Чхеидзе театральный режиссер — признается в этой беседе: «В фильме мне не приходилось перевоплощаться. Я сам мог подписаться под каждым словом Торели... Картина, по сути, импровизировалась, это был принцип Резо Чхеидзе. Люди, которых мы встречали на дорогах Грузии, становились ее героями. Не нужно было ничего воссоздавать, придумывать. Проблема земли, проблема остывших очагов — она не может не трогать. И в житейском, и, если хотите, в философском плане».

Известно, что фильм «Твой сын, земля» получил огромный общественный резонанс в стране. Он был отмечен одним из главных призов Всесоюзного кинофестиваля в Вильнюсе, получил множество откликов в прессе. Естественно, в Грузии его смотрели по-своему, в чем-то иначе, нежели, допустим, в селах Нечерноземья, у нас в Узбекистане, в Голодной степи, на казахстанской целине или на Дальнем Востоке. Но где бы ни смотрели — не было места равнодушию: проблемы грузинского села, будни и тревоги секретаря райкома оказались близкими многим миллионам тружеников. Вот почему фильм этот, несомненно, обрел интернациональное значение, он отвечал духу времени, духу партийной заботы о человеке, о его счастье на земле... Именно такого героя экрана властно требует время, героя, воплощающего черты лучших людей страны: органический сплав национального и общесоветского.

И вот сегодня, ведя речь о советском многонациональном кино, о той «приливной волне» в искусстве, которая получила признание с трибуны XXVI съезда КПСС, мне хочется подчеркнуть тот факт, что в последние годы на всесоюзных кинофестивалях весьма и весьма весомо заявляют о себе именно кинематографии наших республик. И дело даже не в призах, которыми справедливо высоко отмечаются работы их мастеров, а в том значительном реальном вкладе, который вносят они в общесоюзную сокровищницу киноискусства.

Да, нельзя не заметить, что в последние годы произошло выравнивание общесоюзного кинематографического «стандарта», причем, конечно же, не за счет снижения класса «старых» кинематографий, а, напротив, в результате повышения мастерства кинематографий сравнительно молодых, которые теперь зачастую представляют советское кино на крупнейших кинофестивалях мира.

Взять хотя бы узбекскую кинематографию. Премиями международных и всесоюзных кинофестивалей отмечено творчество народного артиста СССР Шухрата Аббасова. Я рад успехам талантливого нашего мастера Али Хамраева, продолжающего дело своего отца Эргаша Хамраева, стоявшего у истоков узбекского кино. Мы гордимся талантливой женщиной-режиссером Камарой Камаловой. Всегда вызывают повышенный интерес самобытные и яркие картины Эльёра Ишмухамедова, Равиля Батырова... Заслуженным авторитетом пользуется Латиф Файзиев. Но что важно опять-таки

отметить: каждый из названных здесь мною мастеров по-своему неповторим, все они — разные, но в то же время все они — от одного корня. Все они — представители именно узбекского кино, но и одновременно — представители советского киноискусства, развивающегося не замкнуто, а во множестве связей, взаимовлияний и взаимообогащения. Все они — как и мы, их «отцы и деды», Камиль Ярматов, Наби Ганиев, Юлдаш Агзамов и другие — в той или иной мере обязаны своим творческим восхождением братской помощи прежде всего русского кинематографа.

Уроки нашего братства — они видны во всем. Вспомним, что одним из самых ярких достижений латышской актрисы Вии Артмане до сих пор считают ее работу в ленфильмовской картине «Родная кровь», а Гунара Цилинского — образ разведчика Николая Кузнецова в картине свердловчан «Сильные духом». Успех фильмов Г. Козинцева «Гамлет» и «Король Лир» по праву разделяли латышка Эльза Радзиня и эстонец Юри Ярвет. Дзидра Ритенбергс получила кубок Вольпи на кинофестивале в Венеции за участие в украинской картине «Мальва», а Елена Соловей — в Канне за роль в литовской картине «Факт». Первую свою картину «Зной» по произведению Чингиза Айтматова Лариса Шепитько снимала в Киргизии. Недавний успех фильмов азербайджанского режиссера Расима Оджагова «Допрос» и «Перед закрытой дверью» — это еще и успех московских актеров Александра Калягина и Родиона Нахапетова. В белорусском фильме «Сын председателя» ярко играет латышская актриса Лилита Озолиня, в армянской ленте «Пощечина» — грузинка Софико Чиаурели и русская Галина Беляева, в узбекской «Ленинградцы — дети мои» — ленинградка Любовь Виролайнен... «Лютый» поставлен киргизом Толомушем Океевым по повести казаха Мухтара Ауэзова, в киноэпопее «Вкус хлеба» (совместное производство «Мосфильма» и «Казахфильма») вообще принимала участие большая интернациональная съемочная группа. Али Хамраев снимает на «Мосфильме» совместную советско-афганскую картину «Жаркое лето в Кабуле». Таких примеров содружества можно приводить бесконечное множество...

Думаю, и мне очень повезло, когда Константин Симонов, с которым я познакомился в 1942 году на фронте и долгие годы дружил, дал согласие принять участие в нашем полнометражном фильме «Голодная степь». Он не был ни диктором, ни автором дикторского текста (хотя формально был и тем и другим). Он стал рассказчиком, поэтом, писателем, не раз бывавшим здесь и вот теперь, на экране, вспоминавшим, раздумывающим вместе со зрителями о судьбе и истории Голодной степи. И одновременно знающим нечто такое, чего не может знать зритель. Он был со зрителем — и это вызывало доверие. И чуть-чуть над ним (по фактам и сведениям, которыми располагал, по уровню поэтического мышления) — и это вызывало уважение. А все вместе делало Симонова интересным, обаятельным собеседником.

Я никогда не забуду его мягкого голоса, тихо, точно издалека, начинающего рассказ о Голодной степи: «...говорят, вода — это жизнь. Привычная фраза. Но там, где так долго, веками не было воды, эти слова звучат с тысячекратной силой...»

Да, мы располагаем сегодня исключительным художественным богатством. На 39 киностудиях страны ежегодно выпускается более 150 игровых фильмов, почти 100 картин для телевидения, сотни документальных, научно-популярных, мультипликационных лент. И если еще совсем недавно на долю Москвы и Ленинграда падало 70 процентов всей выпускаемой в стране кинопродукции, то сегодня положение изменилось: доли студий центральных, с одной стороны, и национальных, с другой, уравнялись. В ближайшие годы, возможно, республиканские студии будут выпускать уже более половины советских фильмов, так как там создана и расширяется перспективная

кинематографическая база, отвечающая самым современным требованиям фильмопроизводства. Более того, фактически уже полностью решена проблема творческих кадров кино во всех союзных республиках. Сегодня молодых специалистов кино готовят творческие вузы не только Москвы и Ленинграда, но и Тбилиси, Киева, Ташкента. Возможно ли все это в иной общественной атмосфере, нежели та, что свойственна нашей стране?

Факты эти говорят о том, что сила нашего искусства кино — в передаче творческой эстафеты от поколения к поколению в том духе интернационализма, которым пронизаны все сферы жизни нашей великой страны...

...Я побывал с кинокамерой в руках в самых отдаленных уголках мира, стремился быть в гуще значительнейших событий, объехал 73 страны. Снимал фильмы в Индии, Индонезии, Афганистане, Иране, Ираке, Турции, Финляндии, Мексике, Марокко, Алжире, Тунисе, Ливии, Судане, Бирме, Вьетнаме, Франции, Бельгии, Сингапуре, Шри Ланка. Но больше всего я снимал свою родину — Узбекистан. И каждая страница его жизни, каждый кадр его истории — незабываемы, они в памяти моей навсегда.

Мне довелось запечатлеть на экране крупнейших деятелей советского государства и других стран, встречаться с Гамаль Абдель Насером, Хо Ши Мином, премьер-министрами Индии Неру, Индирой Ганди, с генералом Де Голлем, премьер-министром Канады Трюдо и многими, многими другими. Но более всего я снимал своих земляков, их самоотверженный труд, который превратил нашу землю в цветущий сад, сделал сказку былью.

Микеланджело Антониони, побывавший в наших краях несколько лет назад, сказал по этому поводу в Ташкенте: если бы я снимал фильм по сказкам «Тысячи и одной ночи», то лучшего места, чем Узбекистан, не найти на всем свете.

И я горжусь, что за годы своей долгой жизни в кино я снимал многих и многих реальных героев этой реальной сказки, я знаком едва ли не со всеми, кто составляет гордость моей земли. С ее строителями и созидателями, с ее поэтами и мечтателями!.. Я снимал главного героя — нашу вечно обновляющуюся жизнь. И поэтому считаю себя человеком счастливым! Ведь мне удалось увидеть так много прекрасного, небывалого, удивительного, достойного поэм и современных легенд...

Может быть, оттого я и стал документалистом, что убедился — кинокамера, зорко следящая за всем, что происходит в нашей жизни, превращает оператора, режиссера в поэта.

Меня часто спрашивают: какие задачи я ставлю перед собой, приступая к новой работе. Я отвечаю обычно так: задача у меня одна-единственная — прославить человека. Самого обыкновенного советского гражданина. Нет ничего — от мелочей быта до грандиозных свершений бытия,— что решалось бы вне и без рядового человека. И самые неудачные фильмы те, где мы теряем человека, не раскрываем необычное в обычном.

Только через людскую судьбу можно понять и почувствовать размах стройки, масштаб социальных преобразований страны, великий путь перемен, сделавших нашу жизнь созидательной, исполненной высокого смысла и веры в прекрасное. И, добавлю, высокой поэзии.

На недавнем МКФ в Ташкенте режиссер из Западного Берлина Петер Лилиенталь, впервые приехавший к нам, сказал, что более всего его поразили лица и глаза советских людей, то, что высвечивает их душу: ничего подобного он не видел нигде. И у него появилось страстное желание — приехать в Советский Союз, в Узбекистан, уже не в качестве гостя, а надолго, с кинокамерой, чтобы снять фильм-правду о совет-

ском человеке: «Я хотел бы говорить с самыми обыкновенными людьми, снимать их душу... Побывать, допустим, в детском саду, поговорить с воспитательницей, о чем она думает, играя с детьми, воспитывая в них будущее... Мне хотелось бы поговорить с этим вот старым человеком, обычным прохожим — ведь его жизнь вместила в себя целую историю народа, целую эпоху и целый мир, во многом неизвестный Западу... Мне хотелось бы поговорить с молодым ташкентским архитектором: ведь он уже заглядывает в завтра и видит Ташкент XXI века...».

Душа нашего гостя была покорена увиденным, и мне понятна его жажда передать это свое потрясение людям, которых буржуазная пропаганда десятилетиями держит в темноте незнания об истинной нашей жизни.

Так уж повелось: кинодокументалистов чаще называют хроникерами, летописцами. Но сама жизнь требует иного и обращает документалиста в поэта. (А поэта, кстати сказать, и в документалиста.) Добросовестный летописец обязан думать, спорить, убеждать, видеть поэзию в движении быстротекущей жизни. Внимательно и подробно наблюдать за человеком, проникая в глубины его жизни, в тайники его души. Мы затрачиваем подчас годы на один фильм (так было со мной, когда я работал над картиной «Голодная степь») не потому, что отяжелели в работе, а потому, что неизмеримо усложнились, стали более объективными и трудоемкими задачи, которые мы, документалисты, теперь ставим перед собой.

В документальном кино прежде всего интересны подробности жизни, но не те, что лежат на поверхности, а те, которые камера извлекает из неподвластных беглому взгляду глубин.

Не просто будничный подвиг, а его истоки. Не просто профессия, а ее постижение. Не результат, а путь к нему. Не только победа, но и все, что предшествовало ей,— движение к ней, с падениями, взлетами, поражениями, с борьбой и обретениями.

Наш советский оптимизм — явление социальное, связанное с убеждением в правоте дела, в неизбежности конечной победы.

Сегодня, когда мы, кинематографисты, как и все советские люди, стремимся умножить свою долю участия в общенародном деле — в выполнении решений майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС и реализации Продовольственной программы, я невольно вспоминаю нашу работу над картиной «От весны до весны». Мы решили тогда, что, показывая Голодную степь, сделаем так, чтобы зрители поняли: эта суровая земля щедра к сильным и скупа к малодушным и слабым. Эта земля не дает авансов и не принимает их. Каждый год (каждый!) требует она от человека полной отдачи, любви, труда — и только тогда открывает нам свой кредит.

Разве мысль эта не актуальна и сегодня? А завтра?

Так было и так будет всегда — от весны до весны. Но показать это надо было через человека. Через конкретные судьбы. Через судьбы, интересные всем...

Мы снимали фильм о Голодной степи, подвиге советских людей. А за нами словно незримо стояли образы рабочих из «Повести о нефтяниках Каспия» и «Покорителей моря» Романа Кармена, герои фильмов «Коммунист», «Председатель», «Твой современник»... Все они — вехи на пути постижения советским кино характера человека в процессе свободного труда, в процессе его участия в решении судеб страны...

Мне думается, наша задача, задача искусства, вполне конкретна: она, если так можно выразиться, в идеологическом, этическом, эстетическом обеспечении всенародного дела. Мы призваны помочь человеку — современнику стать сильнее, поверить в себя, возвысить, вдохновить его на дела, которые каждый раз должны быть хотя бы чуть-чуть больше его нынешних возможностей. Чтобы человек рос вместе со своим

делом. Мужал, поднимался духом, обретал уверенность, открывал бы в себе недюжинные силы...

Искусство способно возвышать красотой. Не выдуманной, а реальной, повседневной даже. Экран должен позволить человеку увидеть себя «со стороны». Я бы добавил еще — и в ореоле эпохи.

А сплачивает сильнее всего совместный труд. Творчество.

Дав высокую оценку вкладу Узбекистана в экономическую и культурную жизнь нашей страны, Леонид Ильич Брежнев назвал в качестве примера активное участие нашей республики в реализации комплексной программы развития Нечерноземья. Это, сказал он, «...хороший пример проявления интернационализма на деле. Ведь интернационализм в условиях нашей многонациональной страны сегодня — это прежде всего честный, добросовестный, с полной отдачей труд всех народов страны на общее благо».

Да, воистину ничто так не сплачивает людей, как общий, совместный труд.

...Всякий раз, возвращаясь из поездок и киноэкспедиций в Ташкент, я невольно думаю о том, что и сам мой родной город — рукотворный памятник нашему советскому братству. Я готовлюсь сейчас снять фильм о нем. Ташкент был проверкой на человечность, на мужество, когда 26 апреля 1966 года грянули подземные толчки.

Как жаль, что операторы кинохроники не сняли тот первый день землетрясения. День трагедии и день великого мужества, силы духа ташкентцев. Учительницу, которая пошла на урок и погибла, детей, спешивших в школу. Сержанта Ивана Лазарева, который один потушил пожар на химическом факультете университета. Как четко работала скорая помощь. Как вопреки всему 27 апреля состоялся футбольный матч между «Пахтакором» и «Динамо» из Минска.

И то, как люди не теряли присутствия духа, чувства долга и, что очень характерно для ташкентцев, чувства юмора. Несмотря на несчастья, Ташкент шутил: «Как поживаете?» — «Потрясающе!..» — «Куда едете?» — «В эпицентр»...

И то, как была организована жизнь блокированного бедой города.

Ташкент строила вся страна. Новые улицы получали названия республик и городов. Такого всеобщего братства, такого единения людей, такой демонстрации интернационализма я еще не видел. Нет, видел — во время войны. Но то была общая беда, под угрозой была вся страна. А здесь — только один город. И сколько же людей кинулось спасать его — из самых отдаленных уголков страны!

К 7 ноября 1966 года Ташкент свернул последнюю палатку. В мае их было 1400. Зиму люди встречали уже в новых домах. Так, казалось бы, невозможное стало возможным. 22 тысячи мастеров из всех союзных республик вернули к жизни город... А мы снимали фильм — о мужестве и любви, о высоком звании — Человек!

В будни о величии нашего человека мы не часто задумываемся. Не часто видим, как красив он, как могуч, как благороден в чувствах и помыслах своих. А между тем, быть может, это главное, чем мы должны заниматься ежедневно — во имя будущего. О величии нашего образа жизни мы должны вести речь с экрана...

Где бы я ни был, куда бы меня ни забрасывала судьба кинематографиста, я все время думаю о том, какая же великая ответственность и какое огромное счастье говорить миру о рождении нового Человека. О герое нового времени.

Его образ не в силах воссоздать один художник. Будь он даже сверхгениальным. Это возможно сделать, только собрав воедино наши многонациональные кинематографические силы на главной, определяющей «точке съемки». Координаты ее — наша многоликая, яркая, прекрасная жизнь.

На благодатной почве зрелого социализма растет и крепнет единая интернациональная культура советского народа, которая служит всем трудящимся, выражает их общие идеалы. Она вбирает в себя все общезначимое в достижениях и самобытных традициях национальных культур. Социалистическая по содержанию, многообразная по своим национальным формам, интернационалистская по духу и характеру советская культура стала великой силой идейно-нравственного сплочения наций и народностей Советского Союза.

Из постановления ЦК КПСС
«О 60-й годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик»

Опыт советского кино — мировое достояние

Международная анкета «ИК»

Хайме Кабрал,

режиссер (Ангола)

Опыт многонациональной советской кинематографии имеет для Народной Анголы огромное значение. В течение столетий португальский колониализм насаждал на нашей земле вражду между многочисленными племенами страны. Разжигая межплеменную рознь, португальцы стремились не допустить объединения народных сил для борьбы против угнетения. Но необратимый ход истории привел к падению колониального режима в Анголе. Под руководством МПЛА — Партии труда наша страна поднялась на борьбу за свою независимость, увенчавшуюся славной победой — созданием в 1975 году Народной Республики Анголы. Однако ядовитые семена племенной разобщенности, которые в прошлом сеяли в умах людей португальские колонизаторы, все еще препятствуют процессу строительства новой жизни. В преодолении этих трудностей неоценимую роль призван сыграть кинематограф, и в первую очередь советский, опыт которого помогает нам выявить и решать проблемы, характерные для периода становления молодого демократического государства, вселяет веру в успех сложного процесса строительства основ социализма в Анголе.

Советское киноискусство — это замечательная школа мастерства, которую мы, ангольские кинематографисты, постигаем сегодня. Наше собственное кино, пока только документальное, было создано совсем недавно, в 1975 году, сразу после провозглашения НРА: пока мы ставим перед собой преимущественно пропагандистские цели. Наши фильмы помогают народам Анголы ближе узнать друг друга, понять различия и, главное, сходство своих жизненных укладов, своих интересов и устремлений. Все это исклю-

---

Редакция выражает благодарность Главной редакции иностранной информации ТАСС за помощь в подготовке материалов данной подборки.

чительно важно для формирования новой общности людей при социализме — единой ангольской нации.

Экран в нашей стране призван решать и более конкретные неотложные задачи: он ведет активную борьбу с неграмотностью, убеждает крестьян в преимуществах кооперирования и т. д., то есть выполняет приблизительно ту же роль, что и агитационные фильмы, которые создавались в 20-е годы в молодой Советской России.

В последнее время мне довелось посмотреть такие советские фильмы, как «Мужчины без женщин», «Утренние всадники», «Красные колокола» и некоторые другие. При всех тематических и стилевых различиях этих картин их объединяет свойственное их создателям глубокое знание жизни, понимание проблем, которые ставит перед человеком сегодняшняя действительность, стремление утверждать средствами киноискусства высокие идеалы гражданственности и патриотизма. Надеюсь, что эти фильмы будут показаны в Анголе.

Мне хотелось бы упомянуть еще две ленты, которые, на мой взгляд, необходимо увидеть нашему зрителю. Это, во-первых, «Старые стены», картина, где прекрасная актриса Людмила Гурченко создала образ сильной волевой женщины — руководителя предприятия. У нас в стране до революции женщины были в угнетенном состоянии, и вся их жизнь ограничивалась кругом домашних забот. Сегодня положение ангольских женщин в корне меняется — они постепенно занимают по праву принадлежащее им место в общественной жизни. Вот почему такие ленты, как «Старые стены», столь важны для нас. Другой фильм — «Фронт за линией фронта», воспитывающий чувство патриотизма, любви к Родине, смелость, мужество — все те качества, которые необходимы воинам НРА, вынужденным постоянно отражать террористические акции врагов Народной Анголы.

Развитию сотрудничества Анголы и СССР в области кинематографии способствует демонстрация советских фильмов в нашей стране. У нас практикуется тематический показ документальных картин союзных республик, рассчитанный на полтора часа. В эти программы мы стараемся включить ленты, рассказывающие о ярких достижениях Советского государства. Мы также широко показываем и ваши художественные фильмы — как классику, так и современные. Кроме того, год назад в Луанде было подписано соглашение об ангольско-советском сотрудничестве в области кинематографии. Сотрудничество кинематографистов двух наших стран имеет хорошие перспективы, оно опирается на прочный фундамент дружественных отношений, связывающих Народную Республику Анголу и Советский Союз.

Христо Христов,

режиссер (Болгария)

Глубоко закономерно, что Великая Октябрьская социалистическая революция призвала под свои знамена и искусство кино, необходимое миллионам. Глубоко закономерно и то, что кинематограф Страны Советов стал искусством принципиально новым, революционным по самой своей сути. «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна возвестил всему миру о рождении мощного оружия в борьбе народов за социальную справедливость и подлинную свободу. С тех пор мы и являемся свидетелями того, как крепнет, обретая все

большую силу, «важнейшее из искусств», чье воздействие на умы и сердца людей поистине безгранично.

Болгарский народ во все периоды своей истории испытывал братскую любовь и искреннее уважение к народам великой России, к русской культуре, искусству, литературе. Огромное влияние на моих соотечественников всегда оказывал советский кинематограф, с замечательными произведениями которого болгарский зритель впервые познакомился накануне второй мировой войны. На всю жизнь запомнились нам увиденные тогда картины: «На границе», «Путевка в жизнь», «Минин и Пожарский», «Летчики», «Петр Первый», жизнерадостные комедии Пырьева и Александрова. Не случайно песни из этих лент стали постоянными спутниками наших партизан, сражавшихся с фашистами, а многие подпольщики взяли себе имена любимых героев советских фильмов.

Особым смыслом наполнилось для нас искусство первого в мире социалистического государства после освобождения Болгарии от фашистских захватчиков и победы народной власти. Советский кинематограф занял важное место в созидании новой жизни, новых общественных отношений, он революционизировал сознание гражданина освобожденной Болгарии, ярко и убедительно продемонстрировав величие военного и трудового подвига советского человека, красоту новой морали, подлинную гуманность новых идейно-нравственных ценностей мира социализма.

Неудивительно поэтому, что болгарское кино начиналось с внимательного изучения и творческого освоения опыта советского кинематографа. И прошлое, и сегодняшний день нашего киноискусства самым непосредственным образом связаны с поисками и достижениями великой братской страны; я и мои коллеги — режиссеры, операторы, драматурги — с гордостью называем себя воспитанниками советской киношколы. С самого начала мы ощущали поддержку друзей братской страны, их помощь нам поистине неоценима: без нее немыслимо было бы создание материально-технической базы национального болгарского кинематографа, а творческие кадры нашего кино выросли в основном во ВГИКе. И сегодня тесные контакты, плодотворное сотрудничество с советскими художниками, коллегами справедливо рассматриваются болгарскими кинематографистами как университеты мастерства, духовной и гражданской зрелости, профессионализма. Вот почему своими успехами мы считаем себя во многом обязанными киноискусству наших советских друзей. Вообще я уверен, что и в мировом кино не найдется сегодня такого художника, который бы не признал влияния, в той или иной мере оказанного на его творчество великими новаторами — Эйзенштейном, Довженко, Вертовым, Карменом. Поиски прогрессивного киноискусства связаны с этими легендарными именами.

Ныне в СССР трудятся многие видные мастера, достойно продолжающие славные традиции тех, кто стоял у истоков советского киноискусства. Достаточно назвать имена хотя бы некоторых режиссеров, представляющих многонациональную советскую кинематографию: Сергея Герасимова, Льва Кулиджанова, Сергея Бондарчука, Григория Чухрая, Игоря Таланкина, Андрея Тарковского, Александра Алова и Владимира Наумова, Георгия Данелия, Глеба Панфилова, Ильи Авербаха, Станислава Ростоцкого, Резо Чхеидзе, Толомуша Океева, Ходжакули Нарлиева, Али Хамраева, Юрия Ильенко, Ивана Миколайчука... Какие непохожие, какие самобытные, яркие, глубоко и оригинально мыслящие индивидуальности, какое разнообразие тем, жанров, стилей они представляют! И вместе с тем как все они едины в своем стремлении говорить с экрана правду о человеке, анализировать его сложные, многосторонние, глубинные связи с окружающей действительностью, помогать ему познать себя и смысл современной эпохи. Как уверенно, как искренне и последовательно отстаивают они идеалы добра, мира, справедливости!

Особое место в советском, да и в мировом кино принадлежит работам Сергея Бондарчука — масштабным полотнам, поднимающим важнейшие вопросы нашего времени, исследующим поворотные моменты истории человечества. Фильмы Бондарчука — этапные произведения киноискусства, именно так и воспринимают их зрители повсюду в мире. Всегда с волнением и заинтересованностью смотрю картины, снятые Сергеем Герасимовым, настоящим мастером, мудрым педагогом, воспитавшим не одно поколение режиссеров, работающих сегодня не только в Москве, Ленинграде, на студиях советских национальных республик, но и в других странах. Добротой, гуманистическим пафосом близки мне фильмы Станислава Ростоцкого. Огромное впечатление произвел и последний фильм Андрея Тарковского «Сталкер» — философское произведение о глобальных проблемах современности, в котором напряженно бьется пытливая авторская мысль.

Всегда интересен и поиск молодых — Никиты Михалкова, Сергея Соловьева, Вадима Абдрашитова, Владимира Фокина.

Нельзя не сказать и о том влиянии, какое оказало, продолжает оказывать по сей день на зрителей и кинематографистов многогранное творчество Василия Шукшина — его проза, его экранные работы, проникнутые неподдельной любовью к человеку, страстной болью за него, самобытным юмором и живым чувством сопричастности всему, что совершается на земле.

Как значительная веха на пути освоения политической темы был встречен в Болгарии последний фильм Льва Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы» — значительный пример тонкого, неординарного, психологически достоверного прочтения образа величайшего политического деятеля. Мы не можем не радоваться успеху, который выпал на долю молодого болгарского актера Венцеслава Кисева, чья работа, роль Маркса, удостоена высокой награды Советского государства — Ленинской премии. Несомненно, огромная заслуга в этом принадлежит режиссеру Л. Кулиджанову. Работа над этим произведением стала выражением духа интернационализма, который так естествен для всех нас.

Сотрудничество кинематографистов Болгарии и Советского Союза — это сотрудничество друзей, оно является неотъемлемой частью братских отношений между нашими странами, которые углубляются и крепнут год от года. Болгарских и советских кинематографистов объединяет общность мировоззрения, единство взглядов на важнейшие проблемы современности. Наши профессиональные, товарищеские, личные контакты выходят за рамки договоров, подписанных союзами кинематографистов Болгарии и СССР. Мы постоянно информируем друг друга о наших планах, о нашей работе, об успехах и трудностях. На режиссерских двусторонних встречах мы обсуждаем актуальные проблемы нашей жизни и творчества.

Эти дружеские, откровенные дискуссии очень плодотворны, так как здесь мы имеем возможность прямо сказать о том, что нас волнует и тревожит, скорректировать направление наших поисков.

Думаю, не ошибусь, если скажу, что в области совместных постановок мы пока еще не всегда в полной мере используем богатейшие творческие ресурсы, которыми располагают и болгарская, и советская кинематографии. Разумеется, мы гордимся совместно созданными фильмами — от «Героев Шипки» Сергея Васильева, картины, навсегда вошедшей в «золотой фонд» киноискусства, до «Предупреждения». Однако сегодня, опираясь на ценный положительный опыт сотрудничества, мы должны в то же время смело отказываться от упрощенного понимания общности тем и сюжетов, от некоторых стереотипов в их решении. Мы должны глубже вторгаться в окружающую нас действительность и там искать своих героев. Мы должны привлекать к созданию совместных картин лучшие творческие кадры обеих стран. В этом смысле возможности у нас поистине неисчер-

паемы. А цель — ясна и благородна: социалистическое киноискусство призвано привлекать внимание зрителей к вопросам, остро волнующим сегодня всех честных людей планеты. В первую очередь, это проблема сохранения жизни на земле. Оголтелые реакционеры всех мастей на наших глазах разжигают ненависть между народами, пытаются раздуть пожар новой войны, которая может стать для человечества последней. Искусство экрана, столь сильно воздействующее на умы и сердца широчайших масс, способно стать мощным оружием в борьбе за мир на планете, за воспитание в людях уважения и любви друг к другу, страстной ненависти к угнетению и насилию. В этом благородном стремлении мастера социалистического кино не одиноки. Их горячо поддерживают передовые художники мирового экрана.

Социалистическое кино ведет сражение за нового человека, гражданина, патриота, чей духовный мир соответствовал бы идеалам коммунистической нравственности. Участвовать вместе с партией в формировании гармонической личности строителя коммунизма — ответственная и благородная миссия, дело, которому стоит посвятить жизнь.

Герман Херлингхауз,

киновед (ГДР)

В дни, когда советские кинематографисты вместе со всем советским народом отмечают славную дату — 60-летие образования Союза Советских Социалистических Республик, закономерно обратиться к истории многонационального киноискусства первого в мире государства рабочих и крестьян. Всегда, на всех этапах строительства социализма советское кино сражалось за победу справедливости, коммунистической морали, мира и добра. Оно было подлинным учителем жизни для миллионов трудящихся. И именно эти качества революционного кинематографа Страны Советов определили его место в умах и сердцах людей в самых разных уголках планеты, они сделали его необходимым для всех, кому дороги идеалы добра, гуманизма, свободы.

Искусство высокой жизненной правды, советское кино воспитало не одно поколение зрителей; огромно и его влияние на творчество мастеров экрана братских социалистических государств.

Для нас, кинематографистов ГДР, опыт рождения, становления и развития кино наших друзей бесценен: мы имели возможность опереться на замечательные достижения советских коллег; уроки славного пути, пройденного ими, стали для нас подлинной школой патриотизма, гражданской зрелости, профессиональной честности, ответственности за дело, которое доверили работникам культуры партия и народ. Важнейшими событиями, во многом предопределившими их судьбу — и творческую и человеческую, — называют сегодня наши художники шедевры Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Михаила Ромма. Знакомство с выдающимися произведениями советского кинематографа обусловило важный поворот в биографии таких, к примеру, видных немецких режиссеров, как Гюнтер Рюккер, Вольфганг Кольхаазе, Хайнер Каров, Гюнтер Райш, Франк Фогель. К самому прогрессивному и плодотворному творческому методу — социалистическому реализму — немецкий революционный кинематограф пришел, вдохновленный и убежденный могучей силой незабываемых фильмов, созданных корифеями советского экрана: через свое сердце, через

душу свою пропустили мы такие ленты, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Депутат Балтики», Лениниану Ромма и Юткевича.

Маяками, указывавшими направление художественного поиска, стали для молодых мастеров экрана и те картины, которые в послевоенные годы, на новом историческом этапе, развивали и обогащали традиции революционного советского киноискусства, — «Летят журавли» и «Баллада о солдате», «Судьба человека» и «Тихий Дон», «Дом, в котором я живу» и «Весна на Заречной улице».

И сегодня советское кино держит курс на исследование различных аспектов взаимодействия личности и общества, на глубокий анализ животрепещущих проблем современности. Нынешний этап развития советского кинематографа характерен еще и тем, что его завоевания наглядно и убедительно демонстрируют возможности социалистического искусства, возможности свободного художника, который искренне, честно, по велению совести служит своему народу. Как впечатляющи успехи, достигнутые кинематографистами республиканских студий! Сегодня творениями мастеров кино Советской Средней Азии, Казахстана, Закавказья по праву гордится вся страна. Советское киноискусство, впечатляющее своей масштабностью, обращением к наиболее острым проблемам действительности, развивается как искусство подлинно многонациональное, отражающее заботы, надежды и образ жизни всего советского народа. Творчество Океева и Шамшиева, братьев Шенгелая, Аббасова и Хамраева, Нарлиева и Ишмухамедова, Ибрагимбекова и Чхеидзе, Маляна и Ильенко, Жалакявичуса и Кийска, Неуланда и Миколайчука, многих других мастеров, работы которых хорошо знают и любят в ГДР, отличают глубоко органичное соединение искреннего интереса к национальным традициям, к гуманистическому наследию культуры своего народа и пристального внимания к актуальным проблемам сегодняшнего дня — проблемам, общим для всех советских людей, волнующим и миллионы зрителей далеко за пределами СССР. Недаром ведь так популярны повсюду в мире лучшие ленты, создаваемые сегодня в Москве и Ленинграде, Киеве и Тбилиси, Фрунзе и Ашхабаде, Таллине и Риге. Именно на основе социалистического мировоззрения, советского патриотизма и интернационализма, чувства братского единения и сплоченности, которыми живут все народы, населяющие великое государство Ленина, и происходит то плодотворное взаимообогащение культур, которое находит яркое и образное отражение на экране.

Трудно коротко сказать о тех явлениях, которые особенно дороги нам в сегодняшнем советском кино: хочется назвать множество имен, множество картин, оставивших след в искусстве. Ограничусь главным: советский кинематограф демонстрирует замечательный пример преемственности и живой связи разных поколений мастеров — это обеспечивает его неуклонное развитие, обновление, рост. Например, не может не радовать творческая активность тех, кого называют классиками советского кино. Так, недавно вновь восхитил нас своим мастерством, силой, молодой энергией Сергей Герасимов, страстно, умно рассказавший нам о юности Петра I, или Юлий Райзман, предложивший тонкий психологический анализ сложных, а порой и мучительных переживаний и раздумий пожилого, но еще полного сил человека, внезапно оказавшегося перед необходимостью уйти от дел, зажить «частной жизнью». Порадовал новым достижением замечательный дуэт Евгения Габриловича и Сергея Юткевича, продолжающих поиск в трудном жанре «рассказов о Ленине» и обнаруживших новые грани неисчерпаемой личности вождя пролетарской революции. Рядом со старшими коллегами активно работает и среднее поколение. В ГДР большой интерес в этом году вызвал, например, последний фильм Андрея Тарковского «Сталкер», рассчитанный на вдумчивое, пристальное восприятие, на активность зрительской мысли.

Мне кажется, сегодня советское кино успешно осуществляет одну из сложнейших задач: оно стремится соединить серьезность, значительность содержания, глубину мысли с массовостью, зрелищностью. Ибо произведение, не рассчитанное на диалог с теми, кто сидит в зале, несомненно бьет мимо цели, работает вхолостую. С этой точки зрения полезными представляются мне, скажем, уроки последней ленты Сергея Колосова «Мать Мария» с Людмилой Касаткиной в главной роли. Этот по сути своей политический фильм, затрагивающий важную социальную тему, доказывающий несовместимость человеческого достоинства, духовной независимости с пассивностью личности перед лицом насилия, несправедливости, фашизма, сделан просто, эмоционально, без дидактики и ложного пафоса.

Тема борьбы с фашизмом не потеряла сегодня своей актуальности. Напротив, звучание ее становится особенно злободневным в наши дни, когда все мы являемся свидетелями усилий, предпринимаемых международным империализмом с целью ввергнуть мир в пучину новой военной катастрофы. Перед лицом этой угрозы все деятели культуры должны объединиться, тогда их голос в защиту человеческой жизни, против варварства, насилия, агрессии будет звучать еще более мощно.

Кинематографисты ГДР связаны с советскими коллегами самыми тесными узами, традиции нашего плодотворного, взаимообогащающего сотрудничества восходят к первым шагам революционного кинематографа социалистического немецкого государства. Наша тяга к совместной работе вполне естественна, она вытекает из общности задач, которые стоят перед художниками ГДР и СССР.

Мы в нашей республике придаем сотрудничеству с деятелями советского кино и других братских социалистических стран особенно большое значение. Ведь нельзя забывать о том сложном положении, в котором находится наше государство, — в такой ситуации для дальнейшего упрочения позиций социализма в ГДР огромное значение имеют постоянные контакты, встречи, творческое общение с коллегами-единомышленниками. Вот почему Союзы кинематографистов ГДР и СССР взаимодействуют постоянно: мы обмениваемся мнениями по актуальным проблемам современного кинопроцесса, предметно обсуждаем направления развития наших поисков, намечаем пути решения назревших проблем, вместе размышляем, каким должен быть герой современного экрана, какие темы, какой взгляд на реалии действительности должны наиболее полно выразить существенные особенности нынешнего этапа социалистического и коммунистического строительства в наших странах.

Мы намереваемся и впредь расширять совместное производство фильмов — здесь у нас накоплен весьма ценный опыт; достаточно вспомнить хотя бы ленты, созданные за последние два года, — «Александр маленький» Владимира Фокина, «Две строчки мелким шрифтом» Виталия Мельникова или совместную работу по подготовке фильма «Предупреждение», посвященного Георгию Димитрову и снятого известным испанским режиссером Хуаном Антонио Бардемом. В дальнейшем мы должны, думаю, проявлять бóльшую активность и творческую инициативу в поиске тем и сюжетов, которые представляли бы взаимный интерес; убежден, что такими темами богата не только история, но и современность.

Время, в которое мы живем, выдвигает перед художниками задачи сложные и ответственные. Среди них главной является борьба за мир — здесь не может быть равнодушных. Сегодня, когда империалистическая реакция поставила под угрозу само существование жизни на нашей планете, когда буржуазные политики проводят курс на обострение международной напряженности, а обслуживающие их идеологи, используя все средства, в том числе и кинематограф, пропагандируют человеконенавистничество, насп-

лие, расизм, — социалистическое кино должно занять особенно активную наступательную позицию. Примером такой позиции представляется мне последняя работа Александра Алова и Владимира Наумова «Тегеран-43», анализирующая и обобщающая важные исторические факты, события, человеческие судьбы — с тем, чтобы сделать выводы, впрямую обращенные к тревожным явлениям современности. Вот почему эта картина нашла такой живой отклик у самых разных людей — она прозвучала как предупреждение об опасности, угрожающей человечеству, как страстный призыв к борьбе с теми, кто вынашивает сегодня чудовищные планы новой войны.

Такие картины, как «Тегеран-43», «Предупреждение», нам остро необходимы, ибо многие уроки политической истории недавнего прошлого отнюдь не потеряли и сегодня своей злободневности. Но не менее необходимы и фильмы, анализирующие важнейшие социально-политические процессы современной действительности. При условии, что это непременно будут правдивые и убедительные произведения, создание которых по плечу лишь честным и принципиальным художникам, искренне заинтересованным в делах общества, твердо стоящим на социалистических позициях, истинным патриотам и интернационалистам. В противном случае они будут только во вред нашему общему делу. Пример тому — ряд лент игрового и документального кино, появившихся на рубеже 80-х годов в Польше. Особенно показателен в этом отношении последний фильм Анджея Вайды: поставив перед собой задачу (как он ее понимает) дать на экране отражение сложных и неоднозначных явлений, имевших место в общественной жизни Польши в последнее время, режиссер стал на сторону тех сил, которые хотят подорвать самые основы социалистического польского государства.

В наши дни человек, посвятивший себя искусству, способному активно влиять на умонастроения и чувства миллионов, не имеет права оставаться сторонним наблюдателем; участвуя своим творчеством в идейных сражениях эпохи, в жизни общества, он обязан сделать свой выбор твердо и бесповоротно. И сила социалистического кинематографа, залог его дальнейшего успешного развития как мощного средства идейного и духовного обогащения масс состоит в том, что он представляет собой искусство, которое неизменно сохраняет верность идеалам добра, гуманизма и социальной справедливости.

Бадрах Сумхуу,

режиссер (МНР)

В год 60-летия Советского Союза, государства, в котором воплотились ленинские принципы национальной политики и все народы и народности получили возможность свободного развития своей самобытной культуры, хочется поздравить советских коллег-кинематографистов, чей вклад в строительство социализма в СССР общепризнан.

Думаю, можно смело утверждать, что советское кино оказало революционизирующее влияние не только на киноискусство стран социалистического содружества, но и на мировой кинопроцесс в целом.

Выдающиеся произведения Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова открыли новую эру в истории экранного искусства. Традиции великих основоположников революционной кинематографии живут и умножаются в достижениях современного совет-

ского кинематографа, в работах мастеров самых разных поколений, эстетических пристрастий, творческих индивидуальностей.

Я счастлив тем, что имею возможность каждый год знакомиться с деятельностью своих коллег и друзей, поскольку всегда стараюсь приезжать на международные кинофестивали в Москву и в Ташкент, смотреть фильмы, снятые во всех пятнадцати советских республиках.

Быть может, нигде не видны с такой отчетливостью успехи многонационального советского кино, как в столице Узбекистана Ташкенте, где в рамках традиционного фестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки всегда демонстрируются новые фильмы, созданные мастерами экрана, работающими на студиях Средней Азии. Путь длиною в несколько столетий был пройден среднеазиатскими республиками СССР в необычайно короткий срок — всего за шестьдесят лет. Из отсталой, нищей окраины России Средняя Азия превратилась в край, где достигнут высокий уровень благосостояния народа, расцвет национальной культуры, включая и кинематограф.

Пример великого соседа вдохновил монгольский народ на строительство социализма. Братская помощь Советского Союза позволила нам преодолеть многовековую отсталость.

Ведь в прошлом наша страна была одной из наименее развитых в Азии. Приходилось начинать все заново, перенимая богатый опыт друзей, которые щедро и бескорыстно делились с нами своими знаниями, оказывали нам материальную и техническую помощь, помогали советами, готовили кадры монгольской интеллигенции.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграло советское киноискусство в рождении монгольского кино. Во ВГИКе училось несколько поколений наших режиссеров, операторов, художников, технических специалистов. Кино в Монголии было насущной необходимостью, оно во многом ускорило процесс приобщения к культуре широких народных масс. Мы гордимся тем, что многие крупные советские режиссеры снимали у нас, а знаменитый фильм «Потомок Чингис-хана» Всеволод Пудовкин сделал на материале, взятом из жизни монгольского народа. С большой силой и убедительностью картина эта раскрывает процесс пробуждения самосознания простых людей. «Потомок Чингис-хана» мы причисляем и к своей монгольской киноклассике. В 1936 году работники ленинградской киностудии создали первую у нас в стране художественную картину «Сын Монголии». Собственно, эти ленты и заложили основы монгольского национального кино, которое, встав на ноги, сумело зримо и наглядно отразить всеобъемлющие преобразования, превратившие Монголию из нищей азиатской окраины в передовое социалистическое государство. Достигнув определенной зрелости, профессионализма, мы и сегодня не перестаем учиться у советских кинематографистов. Успехи, которыми отмечена ныне работа практически всех республиканских киностудий СССР, стимулируют наши собственные творческие поиски, заставляют более требовательно относиться к своей работе.

Для меня лично бесспорным достижением советского кинематографа является фильм киргизского режиссера Болота Шамшиева «Белый пароход», снятый по повести Чингиза Айтматова. Творчество этого замечательного писателя отличают суровый реализм, социальная острота, глубина характеров. Лучшие черты его прозы режиссеру Шамшиеву удалось точно перевести на язык кино. Удивительно тонко показал он внутренний мир ребенка, его мечты.

Когда я познакомился с этим фильмом, у меня возникло желание снять что-либо похожее, попробовать свои силы в новом для меня жанре. Ведь большинство моих картин публицистичны и посвящены в основном событиям исторического прошлого.

Правда, я уже делал попытку снять социально-бытовую драму — «Жена». Однако фильм Б. Шамшиева лишь ярче выявил те недостатки, которые мне предстоит преодолеть на пути к созданию правдивых и многогранных, психологически достоверных образов.

К наиболее значительным лентам последнего времени я бы отнес работу одного из старейших советских режиссеров С. Юткевича «Ленин в Париже». Я бы назвал ее еще одним творческим взлетом признанного мастера. Картина передает огромную теплоту, человечность личности Владимира Ильича и необыкновенную мощь, титаническую силу ленинского гения. Это ощущение рождается постепенно, исподволь, направляемое умелой режиссерской рукой. Фильм «Ленин в Париже» удивительно созвучен современности. В нем много говорится о молодежи, о путях ее духовного и гражданского роста, о трудностях, которые необходимо преодолеть, чтобы стать подлинным борцом за свободу. Это именно те проблемы, которые и сегодня не могут не волновать молодое поколение в разных странах.

Монголия и Советский Союз имеют богатые традиции сотрудничества в области игрового кино; оно началось с картины «Сын Монголии» и продолжается по сей день. К наиболее значительным совместным работам относится фильм «Его зовут Сухэ-Батор», поставленный А. Зархи и И. Хейфицем и вошедший в «золотой фонд» нашего кино. После этого фильма монгольские режиссеры самостоятельно сделали несколько картин о легендарном национальном герое, но до сих пор образ Сухэ-Батора, созданный Львом Свердлиным, является для всех нас эталоном. В 60-е годы нами была снята совместная лента «Исход», рассказавшая о событиях революции 1921 года. В 1971 году к 50-летию МНР вместе с советскими коллегами мы закончили работу над картиной «Слушайте, на той стороне!», в которой я выступил сопостановщиком с монгольской стороны. На Международном кинофестивале в Ташкенте в нынешнем году была представлена еще одна наша совместная работа — «Через Гоби и Хинган».

Уверен, что в будущем наше сотрудничество будет расширяться. Предполагается снять киноэпопею о военных действиях на Халхин-Голе. Я с особенным интересом жду начала этой работы, поскольку попытка проанализировать халхин-голские события была уже предпринята мной в фильме «Слушайте, на той стороне!». Кроме того, я считаю, что обращение к этим событиям чрезвычайно актуально сегодня: Халхин-Гол, Вьетнам, Никарагуа, Ливан — все это звенья одной цепи в политике империализма, который, несмотря на уроки истории, проводил и проводит экспансионистский курс в отношении стран и народов, вставших на путь независимости и социального прогресса.

У меня есть еще один замысел, который, я надеюсь, воплотится в недалеком будущем. Скорее всего, он тоже станет совместной постановкой с советскими кинематографистами. Несколько лет назад, работая в архивах, я обнаружил небольшую газетную заметку. За ее скупыми строками вдруг открылась удивительная биография человека, в чьей судьбе преломились значительнейшие исторические события. Еще в детстве мой герой, монгольский юноша, был увезен родителями в Бурятию, где его вскоре призвали в царскую армию; когда началась революция он перешел на сторону большевиков, участвовал в штурме Зимнего дворца, сражался с белогвардейцами на Украине. В 1921 году он вернулся на родину, в Монголию, и принял участие в народной революции. Не часто в моей творческой биографии выпадала встреча со столь интересным и волнующим материалом, так сразу захватившим меня.

Уезжая в этом году в Ташкент, на кинофестиваль стран Азии, Африки и Латин-

ской Америки, я в целом определил концепцию будущего фильма, но сейчас понимаю: многое еще предстоит изменить. В этом убедили меня ленты, которые удалось посмотреть на фестивале, и в первую очередь «Красные колокола» Сергея Бондарчука. Я всегда восхищался многогранным, масштабным творчеством этого мастера, но сейчас хочу отметить только одну его особенность — способность к обобщению, типизации явлений, умение за второстепенным видеть главное. Есть в «Красных колоколах» эпизод, который произвел на меня глубочайшее впечатление: это народное ликование по случаю победы в одном из сражений. Люди веселятся темпераментно, самозабвенно, как умеют только мексиканцы, но неожиданно праздник обрывается коварной атакой врага. Этот эпизод читается как символ, как предупреждение всем народам, которые сегодня сражаются за свободу: в борьбе с бесчеловечным, подлым врагом нельзя расслабляться, терять бдительность. Максимально мобилизовав свои силы, нужно всегда быть готовым к бою, в котором решается судьба независимости твоей родины.

Это особенно важно сегодня, когда мировой империализм делает все, чтобы задушить освободительное движение на планете, наращивает чудовищную гонку вооружений, толкающую человечество к термоядерной катастрофе, ведет агрессивные войны в разных уголках планеты. В этих условиях долг каждого честного кинематографиста всей силой своего таланта, убежденностью художника-борца выступать против войны, за мир и безопасность народов.

Социалистический кинематограф и впредь будет в авангарде мирового прогрессивного киноискусства, которое отстаивает право человека на свободу, счастье, мирное небо. И впредь маяком, освещающим путь исканий, будет оставаться для всех нас, единомышленников в жизни и в искусстве, опыт многонационального кино Страны Советов.

Альберто Легал,

руководитель отдела кинохроники ИНСИНЕ[1] (Никарагуа)

Влияние советского кино на мировой кинопроцесс огромно. Особенно ощущаем это мы, деятели искусства развивающихся стран, государств, недавно вставших на путь независимости. В год, когда советский народ празднует 60-ю годовщину образования СССР, страны, где равны все нации и народности, мы с полным основанием говорим о том, что в успехах этой дружной многонациональной семьи есть немалая заслуга советского кинематографа. Ведь недаром такое большое значение уделял этому самому массовому из искусств В. И. Ленин. После победы Октябрьской революции кино молодой Советской Республики несло в народные массы знания, культуру, правду; оно участвовало в формировании гражданских убеждений, революционного мировоззрения; оно активно способствовало воспитанию новой морали, утверждая на примере положительного героя нового типа новые идеалы, новые критерии в оценке людей и явлений действительности. Закономерно и особенно важно для нас, перенимающих богатый опыт советского кино, что советские кинематографисты с первых своих шагов стреми-

[1] Сокращенное название Киноинститута Никарагуа, государственной организации, ведающей делами кинематографии в стране.

лись превратить экран из средства развлечения в средство общественного воздействия, отражая серьезные жизненные проблемы в форме, доступной самой широкой аудитории.

Для Никарагуа, как и для большинства других латиноамериканских стран, где значительная часть населения все еще остается неграмотной, эта проблема имеет особенную остроту. Западные идеологи утверждают, что развивающиеся государства в первую очередь должны решать социально-экономические, а не культурно-идеологические проблемы. Кроме этого, говорят они, зритель в этих странах еще-де не подготовлен к восприятию фильмов серьезной проблематики, необходимо, мол, подождать... Все эти утверждения в корне неверны — они направлены к тому, чтобы лишить киноискусство его просветительной и воспитательной функции, оправдать засилие на экранах наших стран буржуазной голливудской продукции. В борьбе с лживыми измышлениями наших «благодетелей» нам также помогает изучение истории кинематографий советских союзных республик, и в частности среднеазиатских, перед которыми в 20—30-е годы стояли аналогичные проблемы. Опасения, что неграмотный узбекский зритель не станет смотреть глубокие, требующие раздумий фильмы, не подтвердились. Именно такие картины, затрагивающие острые темы, содержащие мощный политический заряд, не только имели огромный успех, но оказали революционизирующее воздействие на умы и сердца жителей бывших колониальных окраин России.

Те же процессы характерны сегодня для Никарагуа: у зрителя постепенно растет интерес к произведениям подлинного искусства, к «трудным» фильмам. В значительной степени этому способствовало создание в Манагуа осенью 1981 года Национальной синематеки, что позволяет нашему народу знакомиться с лучшими достижениями мирового кино, воспитывая тем самым художественный вкус у зрителя, десятилетиями «питавшегося» дешевыми поделками коммерческого кинематографа, преимущественно американского.

Благодаря Синематеке мы смогли увидеть бессмертную советскую классику — «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина. Кроме того, в нашей стране проходят Недели советского кино, дающие возможность широкой публике познакомиться с современными советскими лентами. Так, например, большой успех в Никарагуа имел фильм «Москва слезам не верит», он помог нам ближе узнать вашу страну, ваш образ жизни, проблемы, которые волнуют сегодня советского человека. Популярность картины объясняется, на мой взгляд, еще и тем, что эти вопросы оказались во многом созвучными мыслям и чувствам миллионов простых людей в разных уголках земного шара.

С большим волнением смотрел я и фильм «Ленинградцы — дети мои». В этой ленте ташкентских кинематографистов тонко и трепетно раскрыта душевная красота узбеков, буквально спасших от гибели во время Великой Отечественной войны более ста тысяч детей разных национальностей. И эта картина, и очень понравившаяся мне казахская лента «С Россией навеки», а также некоторые другие, которые мне удалось посмотреть на VII кинофестивале в Ташкенте, свидетельствуют о больших достижениях многонационального советского кино, в котором как бы сконцентрировалось все самое яркое, самобытное, талантливое, что присуще культуре народов СССР. Изучение опыта развития национальных кинематографий Советского Союза чрезвычайно важно для деятелей кино Никарагуа.

Кино в нашей стране делает только первые шаги, и один из важных факторов его становления мы видим в сотрудничестве с социалистическими странами, в первую очередь — с Советским Союзом. Невольно возникает вопрос, в чем же может заключать-

ся сотрудничество одной из самых крупных кинодержав мира со страной, лишь постигающей азы киноискусства? Конечно, на первых порах оно будет в основном односторонним. Но со временем мы надеемся осуществлять его на равных началах. Советский Союз окажет нам помощь в налаживании технической стороны кинопроизводства, в обучении кадров, нехватку которых мы чувствуем еще очень остро.

Несмотря на свой небольшой кинематографический опыт, мы уже создали ряд короткометражных лент, одна из которых — «Победа вооруженного народа» — была отмечена наградой Союза журналистов СССР на кинофестивале в Москве.

Современный этап развития мирового киноискусства характерен небывалым расцветом молодых кинематографий, опирающихся в своих поисках на бесценный опыт социалистического кино. Убедительное доказательство этого расцвета и этого влияния — Ташкентский фестиваль, собирающий передовых деятелей кино из стран Азии, Африки и Латинской Америки. Киносмотр в Ташкенте наглядно доказывает, что регулярные встречи прогрессивных кинодеятелей стали возможны потому, что в их рядах день ото дня крепнет понимание высокой миссии киноискусства как средства выражения заветных дум и чаяний народных масс, как мощного инструмента просвещения и социального воспитания людей, борьбы народов за мир на земле. Обострение международной обстановки в связи с ужесточением милитаристского курса империалистических держав приводит все большее число честных кинематографистов планеты к убеждению, что сегодня их самой неотложной задачей является объединение общих усилий для борьбы с мировой реакцией. Конечно, возможности деятелей кино далеко не безграничны, но в меру своих сил все мы должны выступать против угрозы войны и агрессии, в какой бы форме они ни проявлялись. Все мы должны внушать людям мысль о недопустимости ядерной катастрофы, о безумии тех, кто хочет лишить жизни целую планету. Исторические завоевания советского кино демонстрируют нам величие и силу искусства, борющегося за идеалы мира, гуманизма, свободы.

Ион Попеску-Гопо,

режиссер (Румыния)

Удивительно мощный взрыв талантов — такими словами, думаю, можно передать смысл того явления, каковым представляется мне советский многонациональный кинематограф сегодня. Явления, масштабы которого охватывают и самые отдаленные области страны, республики, в которых раньше не было и не могло быть своего киноискусства. Ныне одаренному человеку в Советской стране предоставлены все возможности, открыт путь к широкому и свободному творческому поиску, что дает замечательные результаты и в сфере кино, где можно наблюдать огромное стилевое, тематическое и жанровое разнообразие.

Говоря так, я опираюсь на собственные впечатления от знакомства с советскими фильмами, появляющимися на наших экранах, с талантливыми кинопроизведениями, созданными художниками разных поколений на студиях Грузии, Армении, Узбекистана, прибалтийских республик; без этих фильмов невозможно представить себе феномен советского кино, неотъемлемую часть мирового кинопроцесса. Лучшие ленты национальных кинематографий, многие из которых пользуются заслуженным международным успехом, по-своему помогают зрителям в других странах глубже узнать

и понять своеобразие жизни, заботы и устремления народов, населяющих все пятнадцать республик Советского Союза, отмечающего в нынешнем году свое 60-летие.

С чувством удовлетворения хочу признаться, что для ответа на вопрос о том, какие картины и какие режиссерские имена в советском кино привлекли в последнее время мое внимание, мне понадобилось бы гораздо больше места, чем может предоставить журнал. К тому же, хорошо зная советскую кинематографию, восхищаясь ею и конкретно творчеством многих режиссеров, работающих на студиях Советского Союза, мне не хотелось бы, перечисляя их имена, случайно умалить заслуги кого-либо из их коллег.

Поэтому мой ответ, не претендуя на полноту, затронет лишь ту сторону кинопроцесса, которая представляет для меня преимущественный интерес. А меня лично всегда очень интересовало, каким образом окружающая нас жизнь, повседневность, обыденные человеческие поступки становятся предпосылкой, импульсом к зарождению творческого замысла. Я стараюсь понять, как простые жизненные факты и наблюдения обретают на экране новый, дополнительный смысл, многозначность, метафорическое звучание. И одно из самых примечательных качеств советского кино состоит, на мой взгляд, в том, что оно неизменно внимательно к действительности в ее каждодневных проявлениях, к драмам, разыгрывающимся на пространстве человеческой души, к источникам внутренних противоречий характера. Причем художники выступают в данном случае не пассивными наблюдателями, не регистраторами «потока жизни»: они активно вмешиваются в жизнь — и создание фильма становится способом выражения определенной занятой ими позиции по отношению к явлениям большой общественной значимости. В качестве примеров можно назвать такие картины, как «Премия» Сергея Микаэляна, «Прошу слова» Глеба Панфилова, «Служебный роман» Эльдара Рязанова, «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова, «Перед закрытой дверью» Расима Оджагова, «Осенний марафон» Георгия Данелия, «Несколько интервью по личным вопросам» Ланы Гогоберидзе, «Цену смерти спроси у мертвых» Кальё Кийска, «Соната над озером» Гунара Цилинского и многие другие заметные ленты, в которых присутствует естественное, лишенное какой бы то ни было нарочитой драматизации или же схематических упрощений представление о будничной жизни современника. Но вот что кажется мне существенным: проблемы, с которыми сталкиваются герои подобных фильмов, несмотря на их конкретность, прозаичность, иногда — камерность, обретают на экране силу обобщения, несут в себе заряд гражданственности и настраивают зрителя на серьезные размышления.

Одновременно в советском кино развивается и другое, более масштабное направление, восходящее своими истоками к незабываемой картине Александра Довженко «Земля», этой зримой поэме, воплотившей коллективный опыт народа — созидателя новой жизни и обогатившей язык киноискусства.

Отдельно мне хочется упомянуть кинопроизведение Сергея Бондарчука «Степь», которое я отношу к ряду фильмов, выходящих за рамки повествовательного жанра и выражающих самую суть народной истории.

Говоря о сегодняшней советской кинематографии, не могу не назвать ленты, которые считаю по-настоящему новаторскими — как по содержанию, так и по форме; и здесь мне прежде всего вспоминаются «Иваново детство», «Солярис» Андрея Тарковского и его последняя работа «Сталкер», «Пиросмани» Георгия Шенгелая, творчество Ларисы Шепитько и в особенности ее «Восхождение», фильмы Юрия Ильенко.

Многие достижения советского киноискусства связаны с творческим прочтением классических и современных произведений литературы и театральной драматур-

гии, мастерски воплощаемых на экране удивительно яркими средствами кинематографической выразительности, как видели мы это в «Гамлете» Григория Козинцева и Иннокентия Смоктуновского, в экранизациях Никиты Михалкова — «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» или Эмиля Лотяну — «Табор уходит в небо». Создатели этих картин проявили изысканный вкус и способность к тонкому психологическому анализу, осваивая замечательную литературу.

С помощью кинематографических образов можно передавать самые сложные метаморфозы действительности, самые глубокие мысли и существо убеждений художника. Язык кино слишком могуч и универсален, чтобы киноискусство могло позволить себе замкнуться в кругу локальных проблем и частных вопросов. Чувствительный камертон, фильм улавливает и передает зрителю накопленный человечеством опыт, его историю, содержание процессов, происходящих сегодня. И все это становится подлинным достоянием человечества. Разве не киноискусство, в сокровищнице которого есть «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», оставило миру живое документальное свидетельство, запечатлев крушение старой и рождение новой исторической эпохи! Разве не киноискусство зафиксировало, а потом и образно осмыслило две мировые войны, две мировые трагедии нашего века! Разве не киноискусство нетерпеливо, жадно и поразительно точно воспринимает все перемены нашего бурного времени, наши чувства и чаяния, нашу жизнь во всем ее многообразии и противоречиях!

Сегодняшний мировой кинематограф был бы неизмеримо беднее без фильмов, которые ярко и достоверно отражают новое мировоззрение, различные грани нового образа жизни, утвердившегося в странах социализма. Ретроспективный взгляд на развитие мирового кино в последние десятилетия рождает твердую убежденность в том, что социалистический кинематограф все более укрепляет свои позиции, добиваясь успеха на самых престижных фестивалях, и, что особенно важно, занимает прочное место в сознании зрителей далеко за пределами мира социализма. Происходит это потому, что наши фильмы несут новые веяния, что их создатели вдохновляются самыми передовыми убеждениями и искренней верой в лучшее будущее для всего человечества.

Сегодня, когда весь мир с тревогой наблюдает за опасным развитием международной обстановки, за продолжением головокружительной гонки вооружений, кинематографии социалистических стран должны сделать все для того, чтобы утвердить в человеке веру в себя, в победу разума и добра, в возможность объединения всех сил на планете, полных решимости не оставить в истории человечества места для третьей мировой войны.

Майкл Давидов,

публицист (США)

Вот уже на протяжении десятилетий советское киноискусство оказывает заметное влияние на развитие прогрессивного американского кино. Еще в 20-е годы в кинематографе США сказались могучие революционные веяния великого искусства Сергея Эйзенштейна, идеи и художественные достижения таких выдающихся мастеров экрана, как Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Александр Довженко; их фильмы, шедевры Георгия и

Сергея Васильевых, Михаила Ромма, Григория Козинцева и Леонида Трауберга стали мировой классикой, которую и сегодня изучают в американских университетах.

Советское кино, родившееся в результате победы социалистической революции и ставшее сильным, развитым искусством в ходе строительства социализма в России, открывшей новую страницу в истории человечества, знаменовало начало новой эпохи в мировой кинематографии. Впервые в истории на экране появился советский характер, мир узнал правду о людях, покончивших у себя в стране с эксплуатацией, социальным и расовым неравенством. Эта правда разбивала домыслы буржуазной пропаганды, стремившейся оклеветать первое в мире социалистическое государство, и не могла не оказать благотворного воздействия на творчество передовых кинематографистов разных стран.

Благодаря таким фильмам, как «Земля», «Турксиб», «Веселые ребята», зарубежные зрители, в том числе и американцы, получили первое представление о жизни Советского Союза как многонационального государства. Демонстрация этих и других близких им по духу картин на экранах мира со всей убедительностью доказывала торжество ленинской национальной политики, открывшей всем народам СССР пути активного исторического творчества.

В годы второй мировой войны зрители советских фильмов в Америке увидели на экране народ, поднявшийся на священную битву во имя спасения Родины, они проникались симпатией и уважением к героическим людям, проявившим чудеса стойкости и отваги, защищая не только свою землю и свободу, но и высшие идеалы всего человечества. Большой популярностью пользовался в то время фильм Эйзенштейна «Александр Невский», в котором повествование о подвиге русского народа в далеком прошлом перекликалось с борьбой Советской страны против фашизма, предрекая победу над иноземными захватчиками. А незабываемую картину «Радуга», снятую Марком Донским по книге Ванды Василевской, президент Рузвельт не раз смотрел в Белом доме...

Позднее, в период «холодной войны», советские фильмы исчезли с американских экранов, а граждане США, заподозренные в симпатиях к Советскому Союзу, попадали в разряд «неблагонадежных». В «черные списки» пресловутой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности заносились имена многих честных американцев, в том числе и кинематографистов; некоторые из них поплатились за свои взгляды тюремным заключением, были лишены возможности работать в кино. «Холодная война» нанесла большой ущерб и американо-советским культурным связям.

В 60-е годы, когда культурный обмен между США и СССР несколько расширился, мы познакомились с такими фильмами, как «Баллада о солдате» Григория Чухрая и «Летят журавли» Михаила Калатозова, которые встали в ряд классических кинопроизведений о войне.

Сегодня в советском кино успешно работает большой отряд мастеров разных поколений, представляющих различные национальные киношколы; их творчество неизменно привлекает заинтересованное внимание американского зрителя, который хотя и не очень часто, но все же имеет возможность смотреть новые фильмы, созданные в СССР.

Когда в США был показан фильм Ларисы Шепитько «Восхождение», американская публика и бóльшая часть критики были единодушны в своих восторженных откликах об этом выдающемся произведении; почти все без исключения американские газеты писали о Шепитько как о талантливом режиссере, умеющем передать на экране тончайшие оттенки человеческих переживаний. С большим одобрением отзывалась печать США и о лентах Никиты Михалкова «Раба любви» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», отмечая оригинальную манеру, свежесть приемов режиссуры и относя Михалкова к числу наиболее одаренных советских кинематографистов молодого поколения.

Если говорить о признанных мастерах советского кино, то нужно назвать в первую очередь Сергея Герасимова и Станислава Ростоцкого, два фильма которого «А зори здесь тихие...» и «Белый Бим Черное ухо» попадали в финал соревнования на приз Американской академии киноискусства.

Большой интерес вызвал в Америке фильм Владимира Меньшова «Москва слезам не верит», два года назад получивший премию «Оскар». Это очень хорошая, добрая лента, рассказывающая о подлинно человечных отношениях между людьми, о проблемах, искренне волнующих простых мужчин и женщин, из которой американцы, зачастую получающие с экрана и из телевизионных передач превратное представление о советских людях, многое узнали об их сегодняшней жизни.

Советское кино — это в полном смысле слова многонациональное искусство, уникальный феномен в мировой кинематографии. Особенно интересным я считаю грузинский кинематограф, к которому присматриваюсь давно. Некоторое время назад, побывав в Грузии, я смог ближе познакомиться с творчеством грузинских мастеров экрана, отличающимся тонким вкусом, лиризмом и юмором, любовно воспевающим красоту и щедрость родной земли. В своей новой книге о Советском Союзе я целую главу посвятил грузинскому кино.

На многих международных фестивалях я обращал внимание на ленты узбекских кинематографистов. Показанный на последнем кинофестивале в Ташкенте фильм Дамира Салимова «Ленинградцы — дети мои» был очень тепло встречен и советскими, и иностранными участниками киносмотра.

В разговоре о многонациональном советском кино нельзя не упомянуть и киргизские картины, экранизации книг Чингиза Айтматова. Произведения этого замечательного писателя необычайно кинематографичны — и такие режиссеры, как Болот Шамшиев, например, это отлично чувствуют.

Немало значительных фильмов создается в прибалтийских республиках. Вспомним хотя бы ленту Витаутаса Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», которая в свое время буквально потрясла американцев. Кальё Кийск, Марион Гедрис, Гунар Цилинский — имена этих режиссеров знают сегодня далеко за пределами их республик.

Отдельно хочется сказать о советском документальном кинематографе, чье воздействие на общественное мнение в Америке трудно переоценить. Выдающийся документалист нашего времени Роман Кармен навсегда вошел в историю мирового кино как автор многих необыкновенно правдивых и впечатляющих картин, как создатель «Великой Отечественной», ленты, из которой миллионы американцев смогли узнать правду о «неизвестной войне», имевшей решающее влияние на судьбы всего человечества.

Культурный обмен между Соединенными Штатами и Советским Союзом мог бы быть значительно шире и разнообразнее, много полезнее для обеих сторон, чем это имеет место в последние годы. Однако в США заметным влиянием пользуются реакционные круги, всячески препятствующие такому обмену. Например, несколько лет назад компания «Коламбиа Пикчерз» приобрела фильм «Освобождение», выбрав из этой многочасовой ленты всего на... полтора часа материала для показа в Соединенных Штатах. С появлением в Белом доме администрации Рейгана сотрудничество США и СССР в области кинематографии сократилось особенно резко: Америка по существу отказывается от официального участия в работе Московского международного кинофестиваля, куда приезжают в основном только «независимые» кинематографисты; некоторые из купленных в СССР фильмов не могут получить в нашей стране широкого проката... Однако, несмотря на упорно нагнетаемый официальными кругами США антисоветизм, интерес к Советскому Союзу, к советской культуре, к кинематографу не уменьшается.

Ведь международный авторитет вашей страны, последовательно выступающей против угрозы термоядерной войны, слишком высок во всем мире. Высока и популярность советского искусства, в художественных образах воплощающего передовые идеи современности.

В нынешней международной обстановке, чреватой возможностью нового глобального военного конфликта, главная задача гуманистического, прогрессивного кинематографа — участие в борьбе за упрочение мира. В авангарде этой борьбы идет Советский Союз. Советские мирные инициативы, конструктивные, продиктованные искренней заботой о безопасности человечества предложения президента Л. И. Брежнева, выдающегося политического и государственного деятеля современной эпохи, с одобрением встречаются многими американцами, миллионами честных людей во всем мире. И я хочу верить, что в конечном итоге силы разума и добра одержат верх. Что же касается передового киноискусства, то оно не может оставаться и не останется в стороне от ключевых проблем нашего времени, тоже участвуя в битве за мирную жизнь, мирное будущее планеты.

Петар Латинович,

режиссер (Югославия)

В канун праздника 60-летия Союза ССР советский кинематограф подводит итоги славного пути, пройденного им вместе со своей страной и народом; его завоевания общепризнанны и неоспоримы, его международное влияние огромно. Советское кино возникло и развивалось на прочном фундаменте коммунистической идеологии, оно отражает мировоззрение, идеалы и интересы миллионов людей общества социализма — в этом его сила, залог его постоянного движения вперед.

В советской кинематографии, как и в других отраслях культуры, как и во всех сферах жизни СССР, равноправно и плодотворно трудятся представители разных национальностей, населяющих страну; каждая союзная республика имеет ныне свою киностудию, гордится замечательными мастерами экрана — режиссерами, сценаристами, операторами, актерами. Расцвет многонационального киноискусства Страны Советов, свободное и полное проявление ярких, самобытных талантов, неповторимых художнических индивидуальностей, традиций, уходящих своими корнями в далекое прошлое народов или родившихся недавно,— все это стало возможным благодаря победе социалистического строя.

Лучшие советские фильмы убеждают своей правдивостью и глубиной мысли, в них всегда присутствуют живые, полнокровные характеры, многогранные и сложные, они верно отражают свое время со всеми его конфликтами и противоречиями. Вот уже не первый год я внимательно, с интересом слежу за творчеством Юлия Райзмана, Андрея Тарковского, Глеба Панфилова, Никиты Михалкова, Ильи Авербаха, блестящих мастеров грузинского кино, чьи наиболее значительные работы хорошо знают зрители многих зарубежных стран.

Прекрасно, что деятелей кино Югославии и Советского Союза связывают тесные дружественные отношения. Наше сотрудничество в области кинематографии отвечает нашим общим интересам, стремлению народов обеих стран больше узнать о жизни друг друга. Формы такого сотрудничества могут быть самыми разнообразными. С чувством удовлетворения мы вспоминаем, как в фильме югославского режиссера Велько Булайича

В 1964 году зародилась славная традиция проведения Всесоюзных фестивалей кино. С тех пор прошло уже пятнадцать кинофорумов, отразивших поступательное движение нашего многонационального киноискусства.

На вкладке «ИК» — известные советские кинематографисты — участники Всесоюзных кинофестивалей.

Б. Андреев

Н. Гвоздикова и Е. Жариков

Фото И. Гневашева,
Н. Гнисюка,
В. Плотникова,
Г. Тер-Ованесова

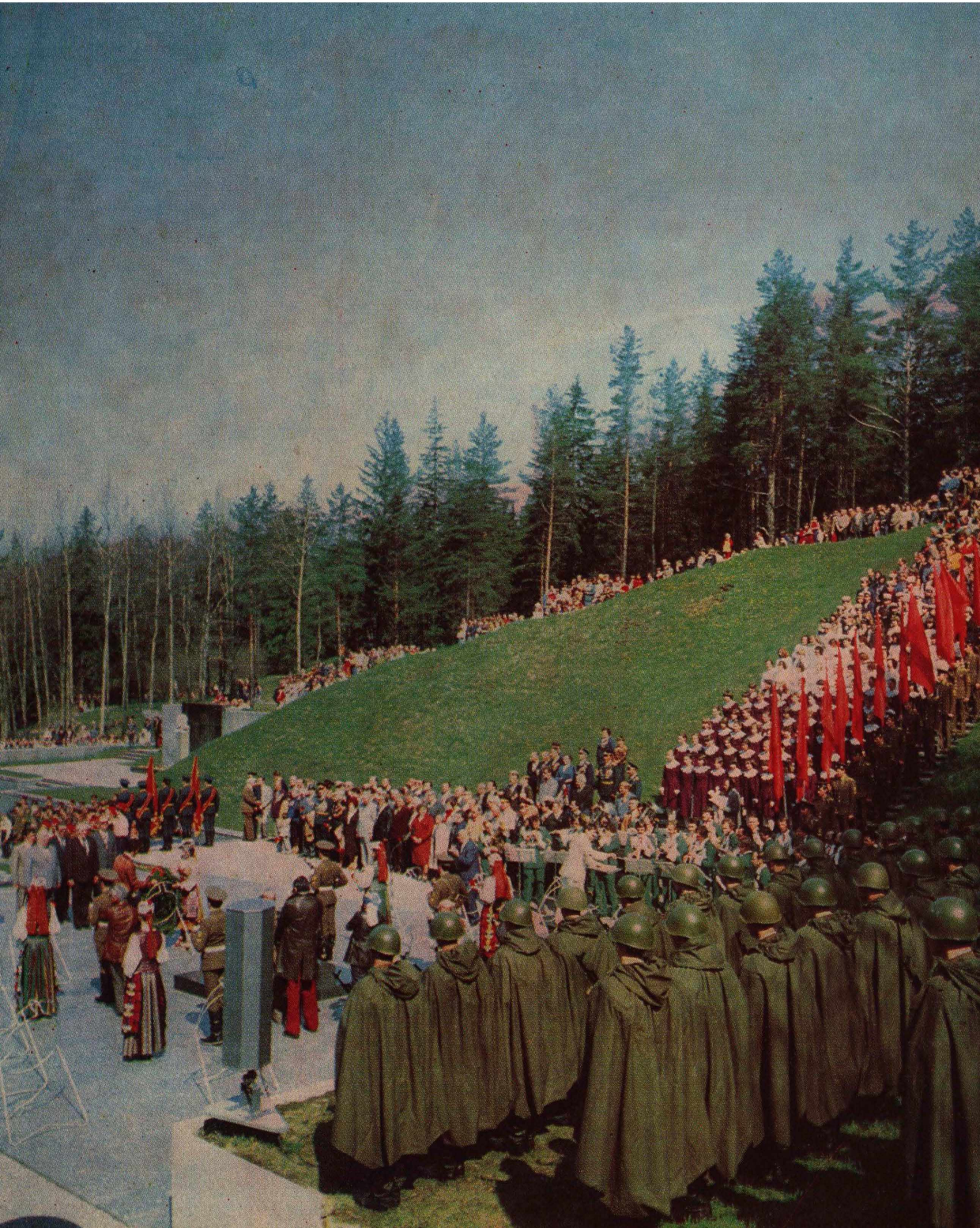
С. Саркисян

И. Шевчук

Л. Лшимов

О. Янковский

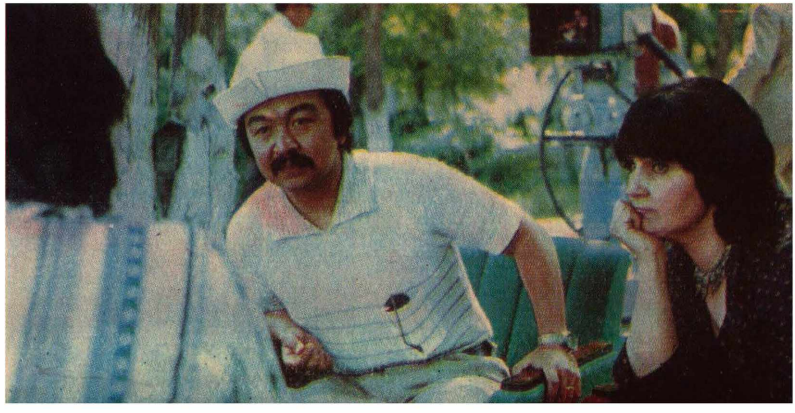
Д. Абашидзе



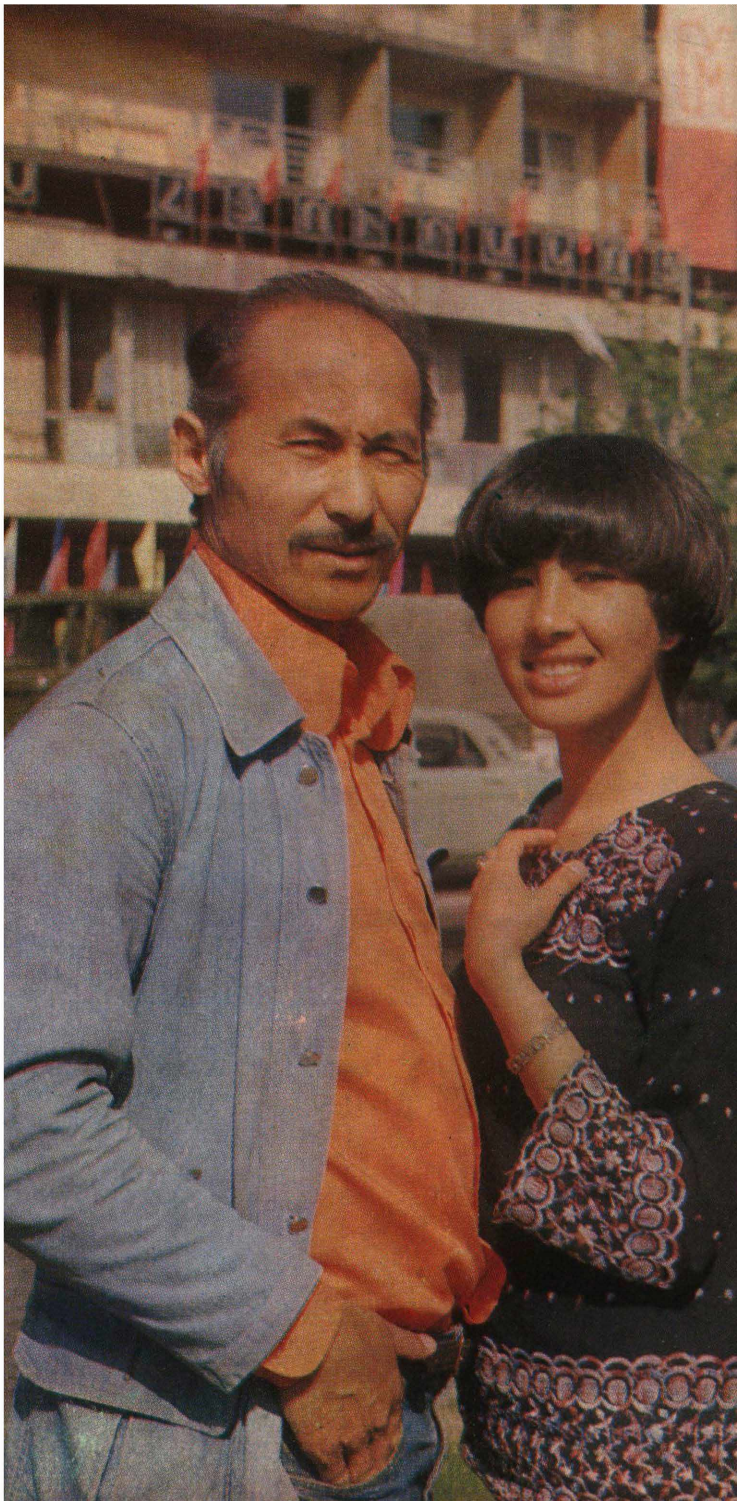
Возложение венков к могиле Неизвестного солдата в дни фестиваля в Вильнюсе

Э. Лотяну и М. Звирбулис с кинематографистами Кубы

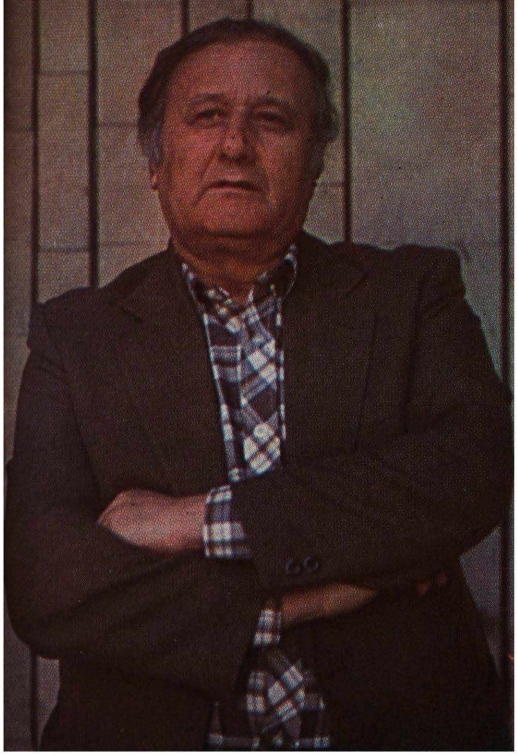
Г. Григорцу

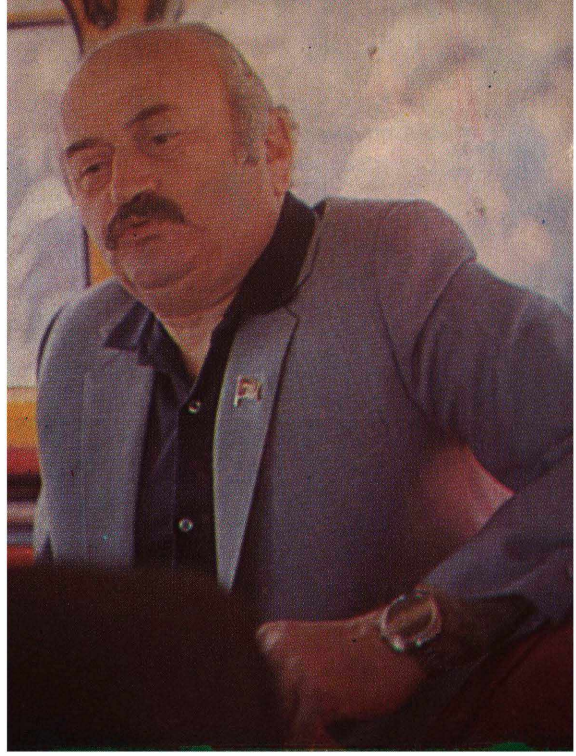


Б. Шамшиев и Л. Гогоберидзе



С. Чокморов и Д. Камбарова





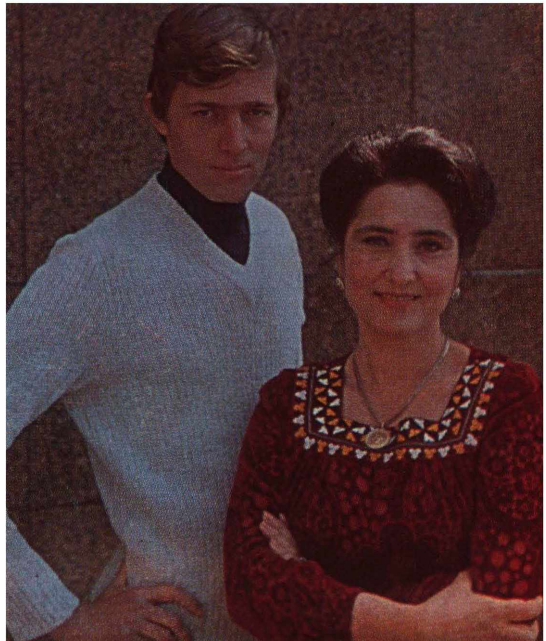
Г. Малян

Р. Чхеидзе

Л. Ефименко

Актеры среди зрителей на народном празднике в Ашхабаде

С. Шакуров



М. Аймедова и Т. Спивак

«Битва на Неретве» снимался замечательный советский актер и режиссер Сергей Бондарчук. В ряде наших картин участвовали другие актеры из Советского Союза. Есть у нас и опыт совместного кинопроизводства, результатом которого стал, например, фильм «Единственная дорога».

Мне представляется, что практика творческого сотрудничества — это самое ценное в наших отношениях. Мы должны чаще работать вместе. Ведь в результате такой работы не только появляются хорошие картины, но происходит и взаимообогащение кинематографистов, художников различных национальных школ, умножается наш опыт, возникают перспективы дальнейшего упрочения нашего содружества. В этой области сделано немало, но удовлетвориться достигнутым мы не можем. Нам стоит настойчивее искать темы, которые могли бы стать основой новых совместных постановок.

Одновременно нужно развивать и другие формы сотрудничества югославской и советской кинематографий — встречи с коллегами, дискуссии, обмен фильмами. Все это — важная часть нашей профессиональной деятельности, без которой мы не мыслим своей творческой жизни.

Достижения советского кино, завоевания социалистического кинематографа в других братских странах во многом подсказывают нам направление наших сегодняшних поисков. И прежде всего надежным ориентиром служат нам те кинопроизведения, которые проникнуты гуманистическим пафосом и выводят на экран героя, активно борющегося во имя торжества добра и разума, справедливости и мира.

Борьба за мир приобрела исключительную актуальность в наши дни, когда все честные люди планеты с искренней тревогой, с болью и гневом следят за действиями тех сил, что угрожают человечеству новой военной катастрофой. Нынешнее обострение международной обстановки требует от мастеров социалистического киноискусства еще большей активности и принципиальности: своим творчеством мы призваны последовательно убеждать зрителя в недопустимости вражды между народами и государствами, утверждать на экране красоту, величие и бесценность человеческой жизни. Мы должны воспитывать в каждом чувство патриотизма вместе с любовью и уважением к другим народам.

С важнейшей задачей борьбы за мир самым тесным образом связана и та цель, которая неизменно определяет прогресс социалистического кинематографа: мы и впредь будем стремиться правдиво и ярко отображать мирные завоевания социализма, наши героические будни, благородный труд человека, созидающего новое общество. В год знаменательного юбилея мне хотелось бы пожелать всем советским кинематографистам больших успехов в этом славном деле.

Издано о кинематографе

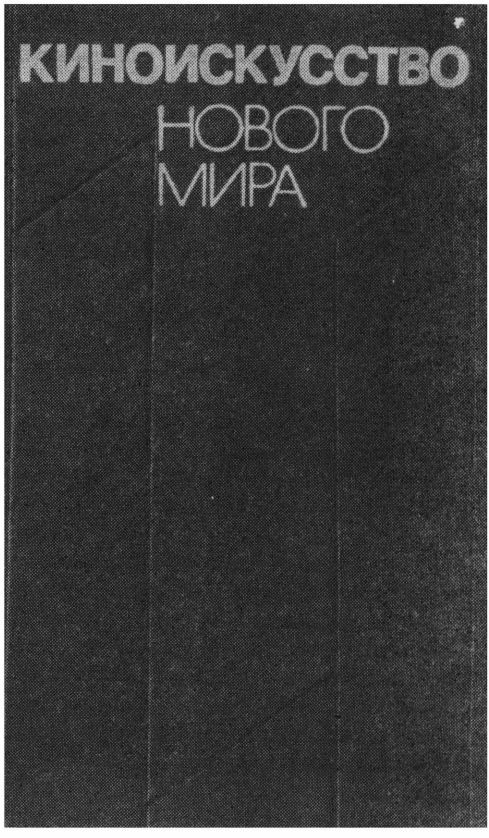
Р. Соболев

Сила традиций

Все новые и новые поколения зарубежных зрителей и специалистов открывают для себя революционный советский кинематограф, испытывают потребность осознать его особенности, его яркое новаторство, бесценный опыт и постоянное воздействие на творчество прогрессивных художников разных стран мира.

Книга «Киноискусство нового мира»[1] — еще одно тому свидетельство. Основу ее составили высказывания и размышления историков и теоретиков, участников международной творческой конференции, посвященной 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Весьма представительной конференции, собравшей кинематографистов из двадцати стран мира и имевшей большой общественный резонанс, вскоре получившей отклик во многих зарубежных киноизданиях. Это понятно: большинство выступлений характеризуются широтой взгляда, глубиной анализа, точностью и остротой оценок.

Нет сомнений, что этот сборник следует рассматривать в контексте общего процесса изучения международного влияния советского киноискусства, который получил новое развитие в минувшие десять-пятнадцать лет. Не говоря уже о трудах советских специалистов — В. Баскакова, А. Караганова, Р. Юренева и многих других, — можно напомнить, что «Киноискусству нового мира» предшествовал сборник «Октябрь и мировое кино», а чуть позже Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР издал материалы международного симпозиума, посвященного 60-летию советского кино. Наконец, недавно состоялся ретроспективный показ советских фильмов 30—70-х годов в итальянском городе Пезаро, куда выезжала



весьма представительная делегация советских кинематографистов. Итальянские читатели получили два объемистых тома статей, обзоров, справочных материалов, позволяющих составить целостное представление об истории и современном состоянии советского кино.

В свое время советские критики резонно сетовали на ошибки западных киноведов в их работах, посвященных развитию советского кино (речь идет именно об ошибках, порожденных неосведомленностью, а не о нарочитых и злостных искажениях подлинного положения дел). В частности, довольно широко было распространено мнение, что «пиком» советского кино были фильмы и теоретические открытия Эйзенштейна и Пудовкина и что будто бы в 30-е годы в нем не было ничего

[1] Киноискусство нового мира. М., «Искусство», 1981. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

сравнимого с шедеврами предшествующего десятилетия. Сегодня, как свидетельствует сборник «Киноискусство нового мира», такие представления ушли в прошлое, стали фактом истории. Отдавая должное основоположникам революционного кинематографа — Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, Вертову,— серьезные киноведы не противопоставляют эпохи, справедливо видят живое движение советского кино, на всех своих этапах искавшего — при единстве идейных и методологических принципов — новые художественные формы для решения задач, вставших перед советским обществом.

Характерна в этом отношении эволюция взглядов видного французского кинокритика Марселя Мартена. В 50-е годы, судя по его статьям и известной книге «Язык кино», советское кино для него исчерпывалось несколькими картинами середины 20-х годов. Это был результат именно неосведомленности. Но Мартен был частым гостем московских кинофестивалей и постоянным посетителем ретроспектив советских фильмов, проводившихся в рамках этих фестивалей. И вот уже в 1979 году он, выступая на упомянутой конференции и вспоминая фильмы Жана Ренуара периода Народного фронта, замечает, что «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга и ренуаровскую «Марсельезу» сближают такие общие черты, как «реализм, гуманность, правдивость». Мартен далее справедливо отмечает: «О влиянии здесь не может быть речи, потому что таков стиль Ренуара, сложившийся за долгие годы, но между «Марсельезой» и лучшими советскими фильмами 30-х годов, безусловно, есть глубинное сходство как в пластическом решении, так и в обычно не присущей творчеству Ренуара революционной тематике» (с. 82).

Но нередко речь идет не о сходстве, а именно о влиянии, прямом и закономерном. Об этом с обычной своей четкостью и лапидарностью говорит сенегальский режиссер Сембен Усман: «Школа революционной кинодокументалистики влияет (разрядка наша.— *Р. С.*) не только на кино, но и на эстетику вообще, а также на политику, ибо своей работой мы побуждаем массы на борьбу за истинную независимость» (с. 35). Чтобы правильно оценить эти слова, необходимо учесть, что кино многих, если не большинства, развивающихся стран реализуется прежде всего в формах документалистики. Отсюда такой интерес к творчеству Дзиги Вертова, А. Медведкина, Р. Кармена, к деятельности современных советских документалистов.

Естественно, что главное место в сборнике занимают выступления кинематографистов социалистических стран. Объединенные общими политическими и социальными идеями и руководствуясь принципами марксистско-ленинской эстетики, кинематографии Советского Союза и братских социалистических стран идут единым путем, составляют систему социалистического киноискусства. И понятно, что общие исторические процессы не могут не порождать и общие типологические ситуации. Об этом убедительно говорили на конференции критики С. Ондроушек (ЧССР), Ву Нанг Ан (СРВ), Ю. Ханютин (СССР) и другие. Ханютин удачно иллюстрировал эту мысль на теме раскрепощения женщины при социалистическом строе, вспоминая такие разные фильмы, как «9 месяцев» М. Мессарош, «Звено» Н. Тошевой, ряд произведений кинематографистов ГДР. И уместно напомнил, что впервые эта тема получила освещение в давнем советском фильме «Член правительства».

Кино нового мира имеет не только общие черты, но и многочисленные национальные и исторические особенности. Даже названные фильмы о женских судьбах отличаются друг от друга тем, что отражают различные этапы общественной зрелости. Здесь сказываются национальные художественные традиции и исторический культурный опыт каждой социалистической страны. Для развития таких особенностей опыт многонационального советского искусства кино также бесценен — об этом обстоятельно говорил Р. Юренев. Кинематографии советских республик начинались более чем скромно, с работ приезжих мастеров. Сегодня же каждая респуб-

лика имеет собственных талантливых кинематографистов, создающих картины, которые, с одной стороны, национально самобытны, с другой — находятся в тесной и неразрывной связи со всем советским киноискусством. «Общность советской многонациональной кинематографии,— отмечает Р. Юренев,— зиждется на расцвете каждой из национальных кинематографий» (с. 208).

Это важный момент для понимания характера воздействия советского кино на мировой художественный процесс. Совершенно очевидно, что советское кино является школой, а не моделью для бездумного копирования. Об этом прямо и косвенно говорили многие.

Нет ни возможности, ни нужды писать о всех выступлениях. Достаточно отметить, что кинематографисты из разных стран — США, Японии, Перу, Италии, Швеции, Франции и других — были единодушны в признании того, что советское кино является важным фактом современной мировой культуры, что его революционизирующее воздействие на мировой кинематографический процесс неоспоримо. Об этом говорили, например, Джей Лейда в своей «миниповести» о первом пропагандисте советского кино в США Гарри Аллане Потамкине и Ди Джамматтео в содержательном докладе о творчестве Умберто Барбаро, сделавшего советский кинематограф достоянием итальянской культуры, прежде всего неореалистов.

Все это, однако, не снимает с повестки проблем идеологической борьбы и защиты советского кинематографа от искажений и нападок со стороны буржуазной прессы. Этому было посвящено точное и доказательное, богатое фактами выступление В. Баскакова. Особенно интересной представляется та его часть, где разоблачается тенденция врагов советского кино отрывать самых талантливых его художников и самые яркие их произведения от метода социалистического реализма и революционных традиций.

Некоторые из приводимых В. Баскаковым фактов звучат анекдотически. Например, заявление французского критика Гастона Острата о том, что будто бы «из Донского сделали соцреалиста помимо его воли. Критический анализ его произведений раскрывает глубокий гуманизм этого режиссера» (с. 53). Или попытка некоего итальянского критика оторвать творчество Андрея Тарковского от революционных традиций советского киноискусства. И можно с грустью констатировать, что киножурналы, где был опубликован этот, мягко говоря, бред, достаточно известные, претендующие на то, чтобы считаться серьезными.

В. Баскаков резонно отмечает, что в такого рода заявлениях проявляется отнюдь не дремучесть и даже не злая воля отдельных буржуазных критиков. Это еще одно из проявлений того кризиса, который охватил все стороны социальной и духовной жизни капиталистического общества. Этот кризис деформирует взгляды на реальную жизнь искусства, разрушает гуманистические ценности.

Насыщенная информацией, содержательная книга «Киноискусство нового мира» противостоит этим искажающим тенденциям. Взволнованные слова, высказанные по адресу советского киноискусства кинокритиками и теоретиками разных стран,— не только выражение чувств, но и отражение объективной истины. Киноискусство нового мира — искусство, выражающее передовую идеологию нашего времени. Оно коренным образом изменило культуру XX века. Ему принадлежит будущее.

Новые поколения советских людей нуждаются в близком им по духу и времени положительном герое, который воспринимался бы как художественное открытие, влиял на поступки людей, отражал бы судьбы народные.

Из постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»

Время требует героя

Слово актерам

Наталья Гундарева

Что значит быть современным

Что такое современный герой? Что такое современность? Для меня современно то, что на века, что существовало давно и еще долго просуществует, что волновало многие поколения до нас и после нас волновать будет.

Жизнь сложна, люди думают о том, как жить, мысли о будущем перемешиваются с воспоминаниями о прошлом. Над миром нависла опасность войны. И я, например, не могу не думать об этом. Хотела бы сыграть в картине о войне. Сегодня все силы искусства должны быть обращены на то, чтобы сохранить мир на земле. Поэтому для меня герои многих наших фильмов о минувшей войне — истинно сегодняшние, современные герои.

Общеизвестно: есть пьесы, сценарии, фильмы — однодневки. Казалось бы, они отражают сегодняшний день, написаны и поставлены на злобу дня. Но уже завтра они устаревают. А Жанна д'Арк и Дульсинея Тобосская, жившие много веков назад, остаются современными героинями. Почему? Потому что ищут ответа на вопросы, вечно волнующие человека: зачем люди живут? Как надо жить? И что есть истинное и непреходящее в жизни?

За что мы все ратуем? К чему сводятся усилия художников? К тому, чтобы гармонизировать личность. Гармония чувств, гармония человеческих взаимоотношений, гармония дела твоей жизни и твоего очага — вот что волнует всех нас. Так случилось, что все мои киногероини как раз и заняты поисками этой гармонии, все хотят найти свое место в жизни, найти себя. Иными словами, решить извечный вопрос бытия. Кто ты? Для чего ты? Зачем рожден на этот свет? И Аня Доброхотова из «Сладкой женщины», и Катя Никанорова, и Нина из «Осеннего марафона», и Надя Круглова из фильма «Однажды двадцать лет спустя» — они очень разные, но объединяет их способность внутренне меняться, тянуться к чему-то неведомому, но светлому.

После фильма «Однажды двадцать лет спустя» посыпались письма. В одних фильм упрекали за идеализацию — мол, все у моей героини чересчур уж хорошо: в жизни так не бывает. А на одной встрече со зрителями встала женщина и сказала, что у нее всего двое детей, и муж хороший, и достаток в доме, но все равно ей трудно, и она понимает, каково Наде Кругловой, потому что эта героиня, ее заботы

и переживания понятны и близки ей. И я думаю, что вот этой понятностью Надя Круглова и современна. Не тем, что у нее десять детей, а тем, что она не убоялась в наш век «деловых» женщин посвятить себя материнству, исполнить высшее предназначение женщины. А материнство — тема святая и вечная, и она не может не трогать и не волновать любую женщину.

Или вот Катя Никанорова — одинокая баба, задиристая, легкая на подъем, а главное — добрая, не потерявшая способность верить во все хорошее. Ее обманывают, а она верит. Зовут в жаркие страны, а на вокзале бросают. Ее бросают, а она верит. Верит Катя, что есть счастье и любовь на свете — и все... Поэтому может в самом неказистом мужике разглядеть героя. Одной поцарапай пальчик — она веру потеряет в человечество, а другую, как Катя Никанорова, — бей, топчи — к ней грязь не пристанет, она пыль стряхнет и скажет: «А все равно завтра будет хорошо!»

Чем моя гражданка Никанорова современна? Тем, что внутренне свободна и не боится радоваться, дать волю чувству. Мы порой так зажаты, что не смеем сказать человеку от чистого сердца: «Здравствуйте, я очень, очень рада вас видеть!» А вдруг в ответ получишь холодное «здравствуйте»? Будет больно. А мы этого боимся — боли. А она, Никанорова, не боится. Она верит, что ей ответят той же мерой душевности — настанет такой день...

А вот женщина с совсем другой судьбой — Нина в «Осеннем марафоне». Но тоже самое — из последних сил борется, бьется за свою надежду.

До этой картины все мои героини имели острые, яркие, я бы даже сказала, буйные характеры: и Доброхотова, и Никанорова, и Тася из «Подранков». В «Осеннем марафоне» работа шла на малых выразительных средствах. Я подавляла в себе многое. Когда я говорю «я», то в данном случае подразумеваю «мы с режиссером Георгием Данелия». У него любая, с первого взгляда, казалось бы, узкая, камерная, малая тема всегда имеет выход в прост-

Наталья Гундарева

Надежда Круглова. «Однажды двадцать лет спустя»

ранство совсем не малых жизненных обобщений. Так и с моей Ниной. Мы в жизни связаны системой зависимостей, но боимся выпасть из этой системы. Нина все понимает, все видит, но она любит... И пока муж возвращается домой — у нее есть надежда... И ей нужно поддерживать в себе эту надежду, чтобы было чем жить.

Мы привыкли помнить: герой — это тот, кто лучше нас, тот, кому хочется подражать. Это правильно. Но существует актерская профессия. И существуют люди, а значит, и персонажи, которым совсем не хочется подражать. Наоборот, хочется показать зрителям: смотрите, как это отвратительно, до какой низости может дойти человек. А вы? Вглядитесь, может быть, и у вас есть эти черты. Когда приходят такие роли — утверждаешь через отрицание.

Но когда я работаю над подобными ролями, то всегда тщательно ищу мотивировки, внутренне оправдывающие мою героиню. Это уже чисто профессиональные приспособления. Если актер выступает прокурором своего героя, играет чистое отрицание, смотрит на него со стороны, такой фильм мне чужд. Получается схема. Я всегда ищу зацепку — почему она стала такой?

И для Таси из «Подранков» тоже искала. Отвратительная, мерзкая, сытая, в тяжелое военное время она пожалела ложку супа сироте, подранку. С ней все ясно. Но мне надо было найти ответ на вопрос: почему? И для «сладкой женщины» я тоже искала «точку отсчета», придумывала для нее оправдания.

Мы все восприимчивы к окружающему, подвержены влияниям. Фактически вся наша жизнь — это постоянные встречи. Дома — семья, на работе — коллектив, друзья; на улице — прохожие. Мы все друг от друга зависим. Мне вот лично повезло: в период моего человеческого формирования меня окружали хорошие люди, они направляли мою душевную энергию в сторону добра, тепла, сердечности. И я стараюсь все это сохранить. А Доброхотовой не повезло на хороших людей, жизнь ее обделила. Она ведь, по сути, неплохая женщина, трудовая, все тащит на своих плечах. Но ее подводит жизненный принцип: устроиться хорошенько, а потом уже книжки читать. Я думаю, что и отрицательные герои должны быть современными, узнаваемыми.

А вообще у меня сейчас такое ощущение, что раньше мне было легче. И играть, и рассуждать. Все было легче, потому что все только начиналось, а теперь нужно перешибать себя прежнюю, чтобы не повторяться. А это очень трудно. Ведь черпать приходится из себя — поэтому нужны остановки, периоды накопления, что ли.

Не так уж много режиссеров, которые нянчатся с актерами, воспитывают их, следят за их творческой судьбой. Чаще бывает так, что берут на роль в основном по принципу: она это уже сыграла — пусть еще раз сыграет! Но зритель-то судит иначе: «Это уже было, это уже не так интересно!» Поэтому для актера, я думаю, очень важно уметь ждать, уметь выбирать. Когда мне сейчас предлагают сценарии и я вижу, что уже что-то похожее играла, я отказываюсь. После фильма «Однажды двадцать лет спустя» отказалась сразу от двух сценариев, где мне были предложены главные роли. Предпочла несколько небольших ролей — мне казалось, что смогу в них сделать что-то новое.

В фильме В. Кремнева «Детский мир», работа над которым недавно завершилась на киностудии «Мосфильм», я сыграла женщину, всецело преданную своему единственному позднему ребенку. В отличие от моих предыдущих героинь с острым, взрывчатым темпераментом, эта женщина одинока, замкнута. Она сама говорит о себе: «Я жуткий человек, я никому не верю!» Это был для меня какой-то новый поворот, новый ход. Получилась роль или нет — не знаю. Материал я обычно не смотрю. Картина выходит на экраны, я надеваю темные очки, втягиваю голову в плечи и иду в кинотеатр смотреть фильм со зрителями.

«Детский мир» закончен, а сейчас с утра до вечера снимаюсь у режиссера Е. Ташкова в телевизионном фильме «Подросток» по роману Ф. М. Достоевского...

Возвращаясь к размышлениям о современ-

ном герое, скажу прямо — я мечтаю, чтобы наши кинематографисты смелее шли нехоженными тропами — отказывались от привычных способов в изображении характеров и судеб, создавали своих героев живыми, полнокровными, учась у жизни ее разнообразию и изменчивости.

В кинозал приходят непохожие люди, и у всех свои заботы, проблемы. Каждый ищет ответы на какие-то наболевшие вопросы. А найти эти ответы можно только в жизни. В том числе и в жизни экранных героев. И как в жизни нет одинаковых людей, так не должно быть их и на экране.

Москва

Константин Степанков

Не только профессия...

Легкой, безоблачной, беспроблемной жизни у человека никогда не было и, видимо, никогда не будет. Огорчаться по этому поводу было бы странно. И все же вряд ли кто-нибудь может сомневаться в том, что сегодняшний мир стоит перед никогда ранее не волновавшими его проблемами. Каждое следующее мгновение может стать для человечества последним — никто ведь не гарантирован от чьего-либо безумного жеста, тем более что безумцев на нашей планете хватает. Некоторые из них, как мы знаем, всерьез поговаривают о «благе», которое кроется в уничтожении большей части живущих на земле людей.

Многое ли способно сделать в нынешней ситуации искусство? Хрупкое, иногда почти бесплотное, как музыка, — что может оно? Думаю, многое, если люди, творящие искусство, будут свято верить в необходимость и возможность менять жизнь к лучшему.

Чем сильны русские писатели-классики XIX столетия? Верой в огромную преобразовательную силу литературного слова. Собственно, слово свое они мыслили в значительно более широком кругу, чем литература, и потому, наверное, оно сохраняет до сих пор такую силу воздействия на сознание, поведение человека. Каждый, кто читал Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, может это подтвердить.

Как может осуществиться соединение моих, артиста, чаяний с устремлениями тысяч моих современников, их болями и радостями, их трагедиями, их счастьем? Непросто найти ответ на подобный вопрос. Зрители видят актера на экране, нередко именно его воспринимая в качестве единственного и полноправного автора фильма. Но актер ведь не автор, а лишь посредник между автором, режиссером картины и публикой.

У меня нет готового ответа на этот вопрос, как сие ни печально. Однако сложность проблемы не делает для актера исключительными общие законы поведения человека в искусстве. Актер может и должен стать проповедником (именно такое слово представляется мне наиболее уместным в данном случае) самых передовых, гуманистических идей своего времени. И если он из картины в картину будет наращивать свой потенциал гражданина, человека, который высказывает самые наболевшие, самые сокровенные мысли и чаяния, то несомненно, что такой артист заслужит авторитет проповедника. И вспомним, разве не были совестью своего времени, высочайшими нравственными авторитетами Василий Качалов, Иван Москвин, Амвросий Бучма, Гнат Юра, Борис Щукин, Михаил Романов?.. Уже само появление их на сцене или на экране создавало некое содержательное поле, имеющее непременно свой остросовременный фокус, свой центр, безошибочно чувствуемый зрителями. Они были (да, именно так) настоящими авторами своих ролей, хотя, как безупречные профессионалы, никогда не пытались сместить центр тяжести спектакля или фильма в выгодную, удобную для себя сторону.

Вот тут и кроется, видимо, одна из отгадок — что же делало названных выше акте-

ров настоящими «властителями дум»? Не только глубокая верность своим убеждениям, но и постоянный поиск, нравственное обогащение этих убеждений, для которого необходим безупречный слух на современность. Зрители с обостренным вниманием смотрят фильмы, в которых виден, ощутим нравственный фокус. Без точного наведения этого фокуса искусство превращается в бессмысленную жвачку.

Константин Степанков

Ковпак. «Дума о Ковпаке»

И не случайно современные режиссеры обращаются к произведениям Чехова и Гончарова, писателей, умевших в любом, часто невзрачном на вид жизненном факте увидеть, высветить те невидимые миру слезы, то страстное движение к свету, доброте, истине, которые есть в любом человеке, даже самом греховном и падшем.

Я счастлив тем, что мне в свое время удалось сыграть роли комиссара Федора Лобачева в фильме «Комиссары» Николая Мащенко и Жухрая — тоже у Мащенко в «Как закалялась сталь». Ведь главное в этих героях и есть то самое нравственное движение, восхождение духа к пониманию высших моральных, социально-философских истин своего времени. И потому я пытался наделить этих героев не столько физической, сколько духовной силой. Да, именно духовной, так как убежденность в святости, чистоте, красоте, наконец, в исторической правоте, революции давала им огромную силу. Я бы опять назвал ее проповеднической, эту духовную мощь, обладающую способностью заражать других той же верой, тем же пламенным чувством, что свойственно героям. Жухрай у нас не учит Павку драться на кулаках, как в книге. В нашем фильме он чуть умнее, грамотнее, и привлекателен он для Павки прежде всего убежденностью своей, верой в революцию.

Из этой же породы людей и Ковпак в «Думе о Ковпаке». Он стоит во главе партизанского движения не потому, что обладает каким-то особым талантом военачальника. Главное — он мудр той мудростью, без ко-

торой немыслимо партизанское движение, а именно пониманием духовной сути борьбы партизан. Она в укреплении веры людей, находящихся на оккупированной врагом земле, в незыблемость Советской власти. Ковпак и видит свою миссию в том, чтобы сеять в сердцах ощущение силы советского народа, кратковременности вражеского пребывания на советской земле. Ковпак стоит на том, что, пока крепок народный дух, ничего не страшно. Партизанский вожак более всего думает именно о духовной стороне человеческого существования.

Несколько лет назад мне довелось сыграть роль писателя Галузо в картине Леонида Осыки «Море». К сожалению, далеко не все в этом фильме получилось, но это тот случай, когда процесс работы над фильмом был для меня не менее важен, чем результат. Меня захватил — да и не мог не захватить — жизненный материал, положенный в основу сценария, написанного по книге Э. Ставского «Камыши». История проста — мой герой едет к другу и невольно оказывается вовлеченным в круг проблем, ранее его совершенно не интересовавших. Речь идет об Азовском море, которое находится, вследствие засоления, под угрозой гибели. Поскольку я снимался в этой картине, мне, как и моему герою, пришлось подробно изучить проблему, разговаривать с множеством людей. Иные, в том числе и те, от которых зависело тут очень многое, уверяли меня, что ничего страшного не происходит. Ну, исчезнет море, так что же? «Вы же не пробовали мясо мамонта, — популярно объяснял мне один важный деятель. — А ваши внуки не будут знать, что такое Азовское море». С такой позицией я согласиться не мог, слишком уж безнравственной она мне показалась. Тут не надо многого — стоит лишь увидеть выброшенных на берег мертвых дельфинов, чтобы сказать решительное «нет!».

Пока шла работа над фильмом, меня не покидало радостное ощущение того, что делаешь нечто, способное изменить, хоть в чем-то, хоть на самую малость, окружающий мир. Я думаю, что подобное чувство чрезвычайно важно для создания той нравственной атмосферы, которая может оказать решающее воздействие на художественный результат.

Это тем более верно, когда играешь людей одержимых, таких, как те же Жухрай или Лобачев. Приходилось слышать рассуждения о том, что они, мол, слишком фанатичны в наших фильмах, а потому ограниченны. Ограниченный же человек, конечно, не годится на роль романтического героя, тем более образца, нравственного образца для сегодняшней молодежи. И правда, ограниченный человек вряд ли может стать строителем нового — слишком уж деформирована в его сознании картина реального мира. Но это определение совершенно не подходит для Жухрая, Павки, Лобачева, Ковпака. Они не фанатики, отрицающие жизнь только потому, что она не отвечает их умозрительным о ней представлениям. Напротив, они предельно доверчивы к жизни, внимательны к происходящему в душе народной. Верят они не в какие-то потусторонние химеры, а в то, что человечество существует для самоусовершенствования, и потому революция как нельзя лучше отвечает коренным устремлениям, чаяниям людей. Их вера в революцию точно сориентирована нравственно, ибо согласована с подспудным объективным движением народной жизни.

Да, жизнь безмерно сложна, часто ставит нас перед трудноразрешимыми проблемами. Что тут может хрупкое, порой не очень-то быстрое, мобильное искусство?.. Может! И многое. Без этой веры в искусстве делать нечего. Актеру тем более — ведь именно он выходит один на один со зрителем, именно он воспринимается людьми, пришедшими в кинозал, как символ чего-то прекрасного, того, чему быть еще впереди. Но это в том только случае, когда перед нами настоящий актер. Не отгораживающий себя от быстротекущей жизни, не закрывающий глаза на то, что есть еще плохого, страшного в жизни. Видящий цель, чувствующий, понимающий идеалы современного человека.

Киев

Павел Кормунин

В профиль и анфас

Моей первой крупной ролью в кино стала роль в фильме «Рогатый бастион», снятом режиссером П. Василевским по пьесе А. Макаёнка. Прошло уже почти двадцать лет, а та давняя роль нет-нет да и отзовется в теперешней работе. Видно, очень многое определила она в моей дальнейшей актерской судьбе...

Лявон, крестьянин прижимистый и домовитый, не понимает тех, кто расстается с нажитым добром ради коллективного хозяйства. Особенно заботится Лявон о главном своем достоянии — корове, которая олицетворяет для него все радости жизни. Фильм с веселым озорством развенчивал жадность и упрямство Лявона, обличал в его лице частнособственническую психологию. Но мне виделись в этом герое не только черты, достойные сатирического осмеяния.

Думаю, уже тогда начали складываться принципы моих взаимоотношений с изображаемым героем, ставшие потом для меня традиционными. Я понял, что, играя такого персонажа, как Лявон, вообще героя, в той или иной степени несущего в себе черты народного характера, нельзя становиться в позу разоблачителя, необходимо скрупулезно и последовательно разбираться в самых сложных, самых путаных проявлениях героя, находя в нем, пусть даже речь идет об откровенно отрицательном персонаже, если и не что-то притягательное, симпатичное, то, во всяком случае, понятное, с точки зрения исторического движения национального сознания.

Я не мог бы сыграть Лявона, если бы не почувствовал в нем большой, настоящей любви к земле, к своему дому, к тому, что сделано собственными руками.

Лявон еще и по другой причине стал точкой отсчета в моей кинематографической судьбе. Характер, решенный в комическом, гротескном ключе, подвергнутый осмеянию, потребовал от меня во многих последующих работах более основательного и вдумчивого разговора о тех проблемах, которые с этим характером были связаны. Все то, что привлекало меня в Лявоне, станет стержнем некоторых более поздних ролей. И уже не останется здесь места комизму — знакомый характер окажется в центре драмы.

Драматичным будет для моего героя разрыв с землей, с домом, с привычным укладом жизни в дилогии Виктора Турова «Люди на болоте» и «Дыхание грозы», в фильме «Прощание» Элема Климова.

Дед Денис в фильмах В. Турова, поставленных по роману Ивана Мележа, — роль не центральная, не первая. Но само строение фильма таково, что его действие развивается полифонически, он густо населен, и обобщенная картина жизни Полесья 20-х и 30-х годов складывается из многих человеческих судеб. Сплетение этих судеб в конечном итоге и определяет могучее звучание фильма, сделанного по законам эпоса. Моя роль при небольшом ее объеме занимает в картинах Турова немаловажное место.

И опять возвращаюсь к работе в фильме «Рогатый бастион». Какой, оказывается, большой для искусства срок — двадцать лет! Совсем иная интонация звучит в рассказе о теперешних моих героях, по сути, родных братьях Лявона. Совсем другой ракурс выбран для их портретов.

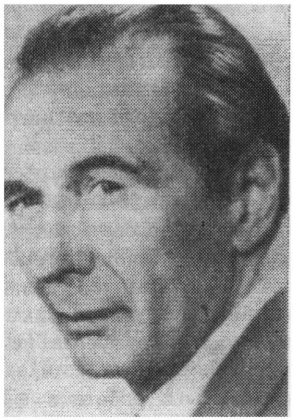
Кинематограф, как мне кажется, стал глубже проникать в человека, стал более внимательным и терпимым к человеческим слабостям и заблуждениям. Отсюда новая интонация — интонация размышления, раздумья. Новый ракурс — не сверху вниз, но и не снизу вверх, это открытый взгляд, глаза в глаза. Конечно, не буду спорить, такое отношение к герою присутствовало и раньше, было в кинофильмах прежних лет. Но в последние годы это прозвучало ярко и отчетливо, с большой силой.

Для меня главным кинематографическим потрясением за последние два десятилетия ста-

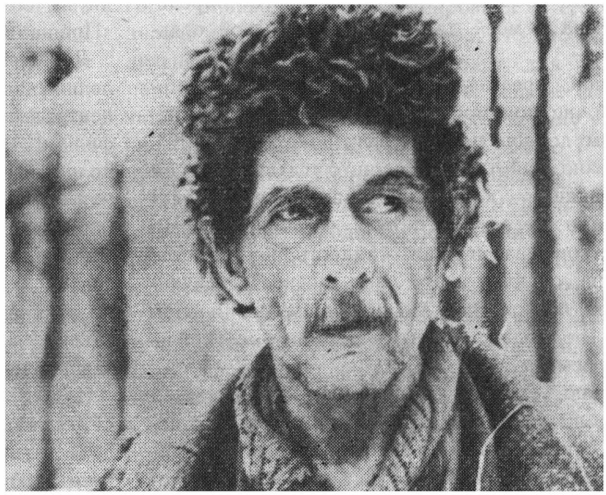
ла вспыхнувшая ослепительным светом звезда Василия Макаровича Шукшина. Именно с этим именем, в первую очередь, я связываю появление новой интонации в рассказе о народном характере в самых различных его ипостасях, возможность перехода от Лявона к деду Денису, многим другим ролям, которые для себя я выделяю в особую группу. Все эти герои, как мне кажется, живут «под знаком Шукшина».

понравилась. На одном из мосфильмовских просмотров этой ленты и познакомились. Говорил Василий Макарович, что хотел бы снять меня в своем фильме — не привелось... Вот, пожалуй, главная актерская мечта, которой уже никогда не осуществиться.

Но вернемся к шукшинскому герою. Что нового в этом герое? Или, вернее, что отличает его? В какой-то мере я понял это, снимаясь в фильме «В профиль и анфас», по-



Павел Кормунин



Дед Денис. «Люди на болоте»

Конечно, в нашем искусстве, можно найти немало других славных имен. Но ведь каждый человек, пытаясь осмыслить пути искусства, делает это со своей личной точки зрения. Так вот, лично я после фильмов и рассказов Шукшина почувствовал, что родился новый герой, кровно близкий мне человек. Не довелось мне сыграть ни в одном фильме Шукшина, хотя были мы знакомы, а моя работа в фильме «Одни» (был такой фильм режиссера А. Сурина об одиночестве двух старых, проживших жизнь людей; я играл там в паре с М. Виноградовой), по его словам, ему

ставленном по рассказам В. Шукшина. Фильм состоит из трех новелл, в одной из них — новелле «Волки» — играл я. Мой герой в минуту опасности не нашел в себе сил, чтобы помочь своему зятю и, по существу, бросил его в беде. Можно ли только на основании этого сюжета назвать моего героя однозначно «отрицательным»? Я — не могу. Мой герой слаб — это да, но у него есть свои резоны для того, чтобы поступить так, как он поступил. И я, как актер, должен в этих резонах разобраться, чтобы создать психологически убедительный характер, чтобы доне-

сти до зрителя мысль о том, как это сложно всегда быть правым, поступать по совести перед угрозой гибели...

У фильма очень точное название — «В профиль и анфас». Герои его рассматриваются как бы с разных точек — и так и эдак. Вот и получается, что привычные оценки здесь не срабатывают. Все творчество Шукшина проникнуто этой несложной на первый взгляд мудростью: нельзя к человеку подходить с одной меркой, нечестно... Разный он, человек...

И вот еще что важно. Шукшин вместе с писателями, чье творчество связано с судьбами русской деревни (что называть их имена — они у каждого на слуху), показал, чем чреват отрыв человека от его истоков, от земли, от его рода, если понимать род как могучую силу вековой традиции, доставшейся нашему поколению в наследство от предшествующих и необходимой к передаче последующим. И это тоже мне близко. Хотелось бы воспринять и воплотить в своих актерских работах гуманистический заряд шукшинского творчества.

А что же Лявон? Конечно, если бы мне теперь предложили эту роль, я бы сыграл ее совсем иначе, чем тогда. Образно говоря, сыграл бы анфас, а не в профиль, как было двадцать лет назад. А может быть, если получилось бы, — и в профиль, и анфас.

Минск

Рустам Сагдуллаев

Один из многих

Прошло почти пятнадцать лет с тех пор, как на экран вышел фильм «Нежность». Тринадцатилетним подростком я снимался в этой картине, играл там Рустама, своего ровесника, такого же ташкентского мальчишку, каким я сам был в ту пору. И, может быть, именно потому, что эта картина была моей первой, я пристально слежу за ее судьбой, с удовольствием отмечая, что фильм до сих пор вызывает живой интерес у людей самого разного возраста. И — что особенно радует меня — у сегодняшней молодежи, с которой героев фильма разделяют более чем полтора десятилетия.

Отчего не устаревает эта негромкая, камерная картина о любви? Почему она осталась нужной людям?

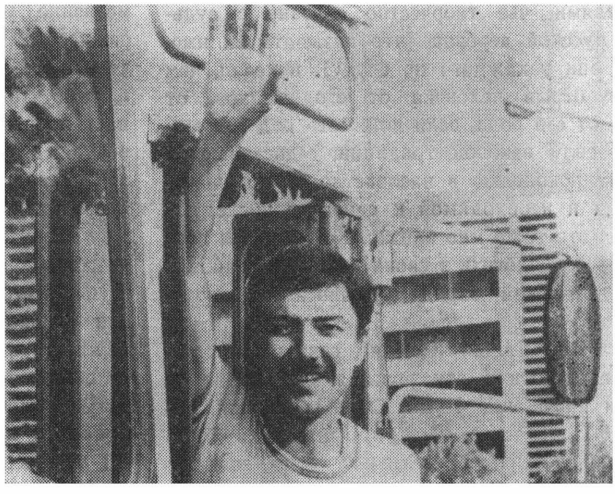
Мне кажется, что рассказ о жизни простых людей, тех, кого мы каждый день видим на улице, в трамвае, на работе, в кинотеатре, в магазине, у драматурга Одельши Агишева и режиссера Эльёра Ишмухамедова был наделен особой глубиной. Ну что особенного в том, что ташкентская ребятня летом плавает на старых камерах по узкой городской речушке? Однако в контексте фильма и эта зарисовка открывала особый, поэтический мир, очерчивала особое мироощущение. Авторы шли от частного, сугубо личного к очень важному разговору о жизни, о молодом поколении. Думаю, это удалось им именно потому, что они любили своих героев. И нашли в себе нежность к ним, к их обыкновенности, ничуть не сбиваясь на декларативность.

Мне, наверное, повезло в том смысле, что с самого начала в кино я работаю с такими режиссерами, как Равиль Батыров и Эльёр Ишмухамедов. Они стремятся проникнуть в существо современной жизни, как бы не нарушая при этом естественного ее течения. И в работах других художников, как, например, у Отара Иоселиани, мне близок такой стиль рассказа о жизни, где движение событий словно бы не регламентировано заранее. Мои герои — люди из толпы. Они бродят по улицам Ташкента среди множества незнакомых им людей. Вокруг мелькают лица, неясный гул случайных разговоров, шум большого южного города, скрип тормозов, обрывки музыки, доносящиеся из транзисторов... Каждый из тех, кого мы лишь мельком видим на экране, мог бы быть героем фильма. Таков, мне думается, основной посыл, отличающий (естественно, в специфическом преломлении авторских индивидуальностей) кар-

тины Э. Ишмухамедова и Р. Батырова, их понимание современного героя, близкое мне. Свойствен этот посыл и новым их работам — «Какие наши годы» Ишмухамедова, где я сыграл роль Таша, и «Вот вернулся этот парень» Батырова, в котором мне довелось сыграть роль Рустама.

Таш — сокращенное имя, полное — Ташкент Сопроматович. Кажется — забавно. Но в этом имени ощутимы традиции семьи моего героя, дух его дома. А в семье этой бескомпромиссные представления о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Человеческую основу в этом герое семья заложила добротную. Но поди докопайся до этой основы, если парень и достаточно легкомыслен, и не отличается особыми талантами, простой шофер-дальнерейсовик. Его можно укорить и за отношение к Тамаре, с которой он давно встречается, а вот жениться пока не собирается... Сколько похожих парней живет на свете! Хороших парней... Пусть они узнают себя в Таше. И не только в его «грехах», которых авторы нисколько не убоялись, — прежде всего в главном, в его отношении к такому понятию, как «честная жизнь», «честная работа», в общем, к слову «честь», с которым он в ладах. Это становится ясно в критической ситуации — в час выбора. Когда надо решить, с кем он — с дельцами, умеющими «красиво жить», разумеется, не на зарплату? Когда я читаю в газетах очерки о таких, каким стал друг детства Таша Шух-

Рустам Сагдуллаев



Рустам «Вот вернулся этот парень»

рателло, я все время думаю: а где же были в это время такие, как Таш? Почему не схватили за руку, не вывели на чистую воду? Конечно, это нелегко. Однако есть ведь парни, которые видят в таком поступке свой прямой долг...

Таш пускает в ход кулаки, он еще не научился усмирять свои первые порывы. Но я его понимаю — не так много у него было в жизни подобных инцидентов, чтобы он смог хладнокровно и разумно действовать. К тому же в конце Таш приходит к более глубокому пониманию тех проблем, которые ставит се-

годняшний день перед человеком чести. «Одними кулаками ничего не решишь, но и молчать до бесконечности тоже нельзя», — говорит герой. Вот что самое главное — не молчать! Бояться равнодушия и равнодушных! Из них и вырастают такие, как бывший друг Таша, Назар, который поступился любовью, своим человеческим достоинством и независимостью ради карьеры, квартиры, машины.

В связи с разговором о Таше, человеке обыкновенном, но сумевшем в нужный момент стать если и не героем, то, во всяком случае, защитником правого дела, мне хочется вспомнить работу у режиссера, которого я тоже считаю своим учителем, — у Леонида Быкова в картине «В бой идут одни «старики».

Это был фильм о войне, о времени замечательных подвигов, о жизни на пределе. Но ведь войну выиграли миллионы простых советских людей, которые, возможно, в другой ситуации прожили бы свою жизнь, не совершив никаких особо выдающихся поступков. Была же до войны такая песня: «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой...» Слово «любой» — это, может быть, и некоторое преувеличение, но в принципе мысль верна и точна. К ней нужно лишь добавить — любой, в ком изначально заложены верные нравственные критерии и ориентиры. А таких людей, потенциально готовых к подвигу, сегодня немало. Я с радостью убедился в этом, когда во время съемок новой картины Р. Батырова «Вот вернулся этот парень» в одном из самых молодых городов нашей страны — Навои мы встречались, по существу, с прототипами наших героев — молодыми ребятами. В общении с ними мы убедились, что шли в своем художественном поиске от реальности, от того, чем сегодня живет молодой человек, который хочет не просто получать зарплату и сидеть у телевизора, а стремится осознать свое место среди людей, себя в мире.

Фильм «Вот вернулся этот парень» ставит, собственно, все тот же вопрос, который тревожил Таша, о котором толковали с нами ребята из Навои: жить достойно, не опускаясь до обывательской суеты, не позволяя благоденствовать хищникам. Это не пустые фразы — жизнь каждый день спрашивает с нас по такому счету.

Однако притом, что у человека есть определенные принципы, которыми он руководствуется, пусть даже самые прекрасные и высокие, он всякий раз соотносит эти принципы с реальными обстоятельствами. Вот в чем, я думаю, самая большая сложность.

Я боялся сыграть Рустама человеком, у которого на все есть готовый ответ, я первый не поверил бы такому мудрецу. Ответы всегда даются с болью, но что же делать, если нет иного пути? Для меня была очень важна одна сцена в картине, где нет ни единого слова: Рустам сидит у озера и смотрит на водную гладь. Это происходит уже после того, как он заявил в партком о темных махинациях начальника цеха Саид-аки, друга их семьи, человека, которому многим обязан. Он, Рустам, знает, что поступил правильно, он не раскаивается, но только теперь начинает понимать, какой ценой оплатит собственную правоту.

Я против утешительных финалов, где даны ответы на все вопросы. Ответы человек ищет всю жизнь. Кстати, это отлично сознают ребята из Навои, потому что живут не по выстроенным схемам, а в реалиях повседневности.

Некоторые из ребят снимались с нами в картине — в цехе, в эпизоде вечера в заводском Доме культуры. И в таких сценах каждое слово Рустама приобретало для меня особый смысл — я проверял его в диалоге с теми, кто мог бы быть на его месте.

Конечно, это вовсе не означает, что именно таким методом надо работать над каждой картиной. Каждый раз идешь особым путем, но есть в нашей работе моменты, когда происходит главная проверка твоих представлений о жизни, о профессии и, конечно же, о герое сегодняшнего дня — проверка жизнью. Таш и Рустам эту проверку, по-моему, выдержали.

Ташкент

Наталья Аринбасарова

Рядом с друзьями

Есть процессы, которые настолько глубоко укоренены в нашей жизни, что мы воспринимаем их подсознательно, порой не отдавая себе отчета в том, какое мощное влияние оказывают они на нашу жизнь.

Таким процессом, например, является сближение многонациональных, разноязыких культур Страны Советов. Братство народов наших республик, их тесное духовное общение создали в результате поистине уникальную культуру, создали советское искусство.

Самым, пожалуй, красноречивым доказательством этих слов может служить моя собственная судьба.

С первой же своей роли в кино я ощутила наш кинематограф как явление многонациональное и интернациональное. Духовное единение с творческими работниками самых разных национальностей Советского Союза, с кем мне приходилось встречаться на своем пути, сформировало мои артистические и гражданские убеждения.

Сейчас, мысленно вспоминая художников, которые помогли мне определиться, осознать себя в искусстве, я чувствую, сколь многим обязана мастерам разных национальностей, самых несхожих творческих пристрастий. Я проходила школу у кинематографистов разных творческих направлений, но всех их объединяла общая, высшая цель, которую трудно сформулировать однозначно. Может быть, стремление к правде. К нравственной цельности, к душевной щедрости, к гражданственности, к бескомпромиссности. К человеку.

Разве не об этом — «Первый учитель»? Изумительная повесть киргизского писателя Чингиза Айтматова, художника с мировым именем, с чьим творчеством связаны мои первые шаги в кино. С повестью Айтматова «Джамиля» мне посчастливилось встретиться на съемочной площадке спустя некоторое время после дебюта в «Первом учителе», чрезвычайно трудного, стоившего мне громадных усилий. Ведь я еще совсем ничего не умела тогда, в 1965 году, и играла свою Алтынай, ведомая прежде всего интуицией. Айтматов и в «Первом учителе», и в «Джамиле» призывал к упорному стремлению отстоять в человеке человеческое, вытравлять все, что унижает его достоинство, губит его нравственность. Уроки айтматовской прозы, уроки постижения этих характеров, глубокими корнями связанных с временем, с историей, помогли мне, когда на смену моим юным, хрупким героиням пришли героини иные.

Маншук Маметова из фильма Мажита Бегалина «Песнь о Маншук» и Камшат Сатаева из фильма А. Сахарова «Вкус хлеба»... Оба фильма были поставлены на Казахской студии, оба стали этапными в моей творческой судьбе. В этих работах мне хотелось выразить героическое начало. Точнее сказать, лирико-героическое — активность, наступательность характеров моих героинь не лишала их женского обаяния.

Сценарий о Маншук первоначально назывался «Последний день Маншук» и представлял собой подробный хронометраж последнего дня ее отважной жизни, яркой вспышкой прочертившей след в памяти поколений. Потом, как это часто случается в процессе съемок, сама интонация, в которой решался характер Маншук, — лирическая, романтико-балладная — размыла жесткий строй сценария, и фильм из хроники превратился в «песнь».

От Маншук к Камшат путь лежал через роль казахской девушки в дипломном фильме Никиты Михалкова «Спокойный день в конце войны». Сценарий «Спокойного дня» был написан азербайджанским писателем Рустамом Ибрагимбековым. Тогда, если я не ошибаюсь, он только начинал сотрудничать в кино — теперь же экранизации его произведений привели азербайджанских кинематографистов к принципиальным удачам — фильмам «Допрос» и «Перед закрытой дверью».

Почему мне показалось важным об этом вспомнить? Потому что у Ч. Айтматова и у Р. Ибрагимбекова схожие нравственные задачи — оба ставят героя в такую ситуацию, которая проверяет его на духовность по самой высшей мерке.

«Самый спокойный» день войны оказался самым трудным в жизни наших с Сергеем Никоненко героев. Но они выдержали бой, русский паренек и казахская девушка, отстояли и свою любовь, которая светлым бликом коснулась их в трагический час, в час испытания.

И, наконец, Камшат.

Впрочем, хочу оговориться — я сознательно не рассказываю сейчас о всех героинях, с которыми меня сводила судьба. И вовсе не потому, что считаю их менее значительными,— нет. Я нежно люблю всех своих героинь. И из вгиковских спектаклей, сыгранных в мастерской С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой. И, конечно же, из фильмов, поставленных на разных студиях страны. Я снималась у режиссера Шухрата Аббасова на «Узбекфильме» в картине «Ташкент — город хлебный». На казахской студии режиссером Эльдором Уразбаевым был поставлен «Транссибирский экспресс», где у меня была небольшая, но совершенно новая по материалу и по задачам роль. В фильме Б. Халзанова «В ночь лунного затмения» по одноименной пьесе Мустая Карима мне довелось сыграть башкирскую женщину. Интересная актерская задача была поставлена передо мной в фильме киргизского режиссера Толомуша Океева «Улан». Люблю и самые последние свои работы на «Қазахфильме» — в картине «Дополнительные вопросы» Лаврентия Сона и у недавнего вгиковца Ермека Шинарбаева в экранизации рассказа Мухтара Ауэзова «Красавица в трауре». Мне дороги все эти роли. Но роль Камшат Сатаевой, комсомольского вожака целинников из четырехсерийной эпопеи «Вкус хлеба», поставленной совместными усилиями «Мосфильма» и «Қазахфильма», — эта роль для меня особенная. В фильме-эпопее о трудовом подвиге советских людей, единым усилием поднявших целину, близкий мне лирико-героический характер, имеющий своим истоком айтматовские роли, развитый в образе Маншук, я — благодаря материалу — сыграла, как мне кажется, по-новому, в новом контексте.

Волевая, жестковатая, умеющая трезво оценивать сложные обстоятельства, в которые по-

Наталья Аринбасарова

Камшат. «Вкус хлеба»

стоянно ставила целинников жизнь... Не сразу далась мне эта роль, поначалу даже в чем-то отпугнула меня. Теперь же без Камшат я не представляю свою актерскую судьбу. Это моя роль.

И так же, как я не мыслю себя без моих казахских героинь, без национальной культуры Казахстана, так я не представляю свою жизнь без культуры русской.

Люблю Россию, среднерусские пейзажи, русскую живопись, поэзию. В программу своих вечеров неизменно включаю стихи Пушкина, Вознесенского, Алигер. А недавно благодаря Алексею Баталову, который поставил радиоспектакль «Герой нашего времени» по М. Ю. Лермонтову, мне посчастливилось сыграть роль Бэлы...

Москва — Алма-Ата

Отар Мегвинетухуцеси

Трудное восхождение

В моей жизни уже не раз случалось так, что роль — театральную или кинематографическую, которая привлекла пристальное внимание зрителей,— я переживал как бы заново, пытаясь осмыслить, отчего именно эта работа оказалась притягательной для умов и сердец людей. И почти всегда убеждался, что причиной тому был по-настоящему серьезный поиск нравственных ценностей, которым был отмечен путь моего героя, его стремление постичь сложные процессы, что свершаются вокруг него и его самого заставляют действовать, определить собственную позицию и отстаивать ее. Только не поучая, не произнося заранее заготовленные фразы-аксиомы, предлагая их просто принять и неуклонно им следовать, нет! Но заставляя людей стать соучастниками трудных, может быть, мучительных даже духовных исканий, когда истина по-настоящему выстрадана человеком.

Я преимущественно театральный актер. Я играл в пьесах Софокла, Шекспира, Горького, Ростана, классиков грузинской литературы. Наверно, театр, его репертуар и дал мне изначально требовательную точку отсчета. При всех различиях работы актера в театре и в кино существуют принципиально общие положения. И одно из самых основных — необходимость создания современного героического характера, чем мы все сегодня всерьез озабочены.

Попробую поделиться своими мыслями и наблюдениями, которые рождены практикой и той самой моей привычкой заново осмысливать и переживать сделанное, без чего, вероятно, я не смог бы прийти к новым ролям. Моя кинобиография началась почти двадцать пять лет назад картиной «Фатима». С тех пор я снялся в пятнадцати фильмах, но для себя решительно оставляю всего четыре-пять ролей из этого списка. Остальные же, как принято говорить, оказались «проходными». И для меня, и для зрителей. Мне они не принесли ни малейшего удовлетворения, а мимо зрителей, я полагаю, проскользнули и навсегда исчезли, не удержавшись в памяти. Причина здесь прежде всего в том, что герои были написаны однолинейно, плоско, уныло «правильно». Это были или вполне «хорошие», без всяких душевных изъянов, декларирующие свои позиции люди, или, наоборот, законченные злодеи. Все это абсолютно не соответствовало моим личным представлениям о человеке реальном, с которым я сталкиваюсь каждый день. Я верю в бесконечное разнообразие людских характеров, в сложное переплетение разнообразных качеств внутри характера. Добро и зло сосуществуют в нас, у каждого в разной пропорции. И не мирно сосуществуют, а ведут постоянную борьбу между собой. Реальный мир не так прост, он вовлекает человека в сложные процессы, отношения, ситуации... Существуют слезы, горе, несчастье. Поэтому зрители ждут от героя помощи — в каком-то личном, глубоком соприкосновении судеб, в поиске смысла существования. Если для всего этого есть основания в драматургии, в режиссуре, тогда актеру будет интересно трудиться, а зрители всегда такую увлеченность, заинтересованность чувствуют. Вот почему

роль в фильме Ланы Гогоберидзе «Под одним небом» — моя третья работа в кино — для меня первая, по существу, встреча с кинематографом. С искусством кино... Она продолжилась встречей с Тенгизом Абуладзе, у которого я впервые снимался в картине «Мольба». Абуладзе открыл мне поэтического героя, героя-философа, в котором живет память его народа, который стремится отстоять извечные нравственные качества народного характера — неустрашимость, душевную щедрость, совестливость, верность, широту натуры. «Мольба» снималась по мотивам произведений Важа Пшавелы, которым неизменно гордится Грузия. Важа Пшавела — неотъемлемая часть нашей истории, нашей культуры. Лично для меня он — один из двух самых близких и любимых мною поэтов. Важа Пшавела и Галактион Табидзе помогают мне жить...

Стало общим местом повторять, что наш век прагматичен, порою излишне деловит, порою чрезмерно суетен... Я тоже повторяю это, чтобы еще раз подчеркнуть, как важно сейчас обращение героя экрана к непреходящим, глобальным ценностям человеческого существования. Сегодня, на мой взгляд, на экран должна прийти личность исключительная, отмеченная особым драматизмом жизненного пути и опыта. Такими видит своих любимых героев Тенгиз Абуладзе. Я обращаюсь к его картинам — как к уровню, которого должно держаться искусство в нашем диалоге со зрителем.

Я снимался у Абуладзе и в его «Древе желания», я играл Элиоза, человека, устремленного ко всему возвышенному, необычному. В этом образе раскрывается глубина народных чаяний, нетленность прекрасных исканий человека, его мечты. Герои «Древа желания» настраивают зрителей на свою высокую волну, заставляют стать взыскательнее к себе, а это, уверен, дороже людям, чем прямолинейная заданность и ясность характеров.

Человек, не знающий, что такое прекрасное, не знает, что такое добро. А наша, советских художников, задача видится мне в первую очередь именно в воспитании добрых начал.

Отар Мегвинетухуцеси

Элиоз «Древо желания»

Вот почему не надо бросать на произвол судьбы тех, кто привык в искусстве к примитивности. Такой стереотип необходимо ломать. Эту миссию, по-моему, достойно стремятся выполнить грузинские кинематографисты: Реваз Чхеидзе, Тенгиз Абуладзе, Отар Иоселиани, Лана Гогоберидзе, Георгий и Эльдар Шенгелая, наши молодые кинематографисты и среди них Темур Баблуани, в котором мне видится настоящий художник.

И здесь я снова хочу вернуться к изначальной точке моих размышлений о герое, которого ждет экран и зрители. Никогда не забуду того потрясения, которое пережил, глядя на Михаила Ульянова в «Беге». Как он дал мне почувствовать бремя ложных идей, что сгубили его героя — умного, сильного, гордого человека! В этом ряду видятся мне очень разные герои Иннокентия Смоктуновского. Нет простых и навсегда решенных проблем для людей, которых играет Лев Дуров. Чутко прислушивается к жизни сыгранный Темуром Чхеидзе партийный работник Георгий Торели из фильма «Твой сын, земля». У всех на памяти киноролъ Рамаза Чхиквадзе — созданный им образ нашего современника старика крестьянина в фильме «Саженцы»... Я так счастлив, когда вижу талант, смелость, глубину истолкования, высокий интеллект художников, создающих интересные, незаурядные характеры на экране.

Для меня лично, как актера и человека, масштаб личности на экране задан героем фильма «Берега» режиссеров Г. Лордкипанидзе и Г. Габескирия — Дата Туташхиа, который пришел на экран со страниц романа Чабуа Амирэджиби.

Дата Туташхиа — человек, каким хотелось бы стать мне самому. Это человек абсолютно бескомпромиссный. Он не позволяет себе малейшей слабости, как бы жестока ни была к нему жизнь. Он хочет служить людям, ему нужны душевные подвиги...

Дата Туташхиа в моем представлении — глубоко национальный характер, мне кажется, корни его уходят в одну из любимых в нашем народе легенд о благородном разбойнике Арсене, который воевал с богатыми и защищал бедных, отдавая им свою добычу. То есть пытался таким образом восстановить в мире справедливость. Связывает Дату и Арсена еще один мотив, мне думается, сегодня очень важный, — эти герои страстные противники убийства, на них нет крови. Дата отказывается стрелять даже в самых жестоких своих врагов! И не из ханжеской морали непротивления, он действительно ненавидит жестокость и смерть. Мне мечталось, чтобы так прозвучала для зрителей наша картина, чтобы с этим пришел к ним Дата Туташхиа. Пришел и остался с ними.

Дата Туташхиа повлиял на меня самого. Демонстрация фильма по телевидению (а в Грузии картина шла и в кинотеатрах) вызвала поток писем, адресованных мне, причем нередко люди писали в них так, словно я и есть Дата Туташхиа. Советовались, делились своими мыслями, чувствами, обращались с просьбами. Я старался ответить и помочь им по мере сил, ощущая свою огромную личную ответственность перед моими зрителями.

После такой роли трудно браться за новые работы. Масштаб помыслов героя, высота его нравственного мира — все это теперь я ищу в новых ролях, в литературном материале, во встрече с режиссерами.

Тбилиси

Расим Балаев

Масштаб личности

Не так давно мне довелось принимать участие в дублировании на азербайджанский язык фильма «Обратная связь». Глядя на игру Олега Янковского, повторяя текст его роли на моем родном языке, я, признаюсь, по-хорошему завидовал ему. Потому что есть в образе секретаря горкома Сакулина, в том, как он написан, срежиссирован, сыгран, нечто принципиально важное для понимания современного характе-

ра, по-настоящему серьезного и значительного. Я имею в виду сопряженность отдельной, единичной судьбы с судьбой народа, слитность личного и общего, их взаимозависимость, выраженную в живом, узнаваемом человеческом характере. Мир общественных страстей — вот то, чем действительно живет Сакулин, что определяет его поступки, мысли, отношения с людьми. Масштаб личности — вот то, что его отличает.

Я дебютировал в кино ролью Насими, великого азербайджанского просветителя, поэта и борца. Правда, перед этим снялся в маленькой эпизодической роли в картине В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!», но настоящей встречей с кинематографом, с близким мне характером была именно работа в фильме «Насими», поставленном Г. Сеидбейли.

Моей главной актерской задачей было выявить конкретные земные истоки духовного величия

Расим Балаев

Бабек. «Бабек»

По-моему, уже само понятие «герой» обязывает — для меня за ним стоит человек незаурядный, способный соотнести свои поступки с временем, с его главными требованиями. Наверное, не все мои коллеги-актеры согласятся со мной. Некоторые полагают, что нужно искать героя в неприметном, обыкновенном человеке. Не стану опровергать эту точку зрения. И в ней есть свой резон. Взгляд на проблему героя зависит и от того, какие люди, какие характеры ближе нам в реальной жизни. Для меня же важно то, что стало точкой отсчета в моей актерской биографии.

Насими. Его слова не должны были прозвучать на экране как риторика, риторикой вряд ли кого-то можно убедить. И я, пытаясь, как это ни было рискованно, примеривать характер на себя, все тверже убеждался в том, что героическое начало коренится в реальных действиях и поступках человека, которые и определяют масштаб его личности. Насколько в конкретных поступках человек умеет выразить не только свои нужды и чаяния, но и нужды и чаяния своего народа, воспринять интересы народа как свои собственные, настолько он и может считаться героем.

Со времени съемок «Насими» только в фильме «Бабек» драматургия принесла мне радость встречи с подлинным героем. Конечно, я понимаю, что Насими и Бабек — это крупнейшие исторические личности, а кинематограф чаще обращается к людям, чья жизнь не отмечена столь высокими свершениями. Тем не менее это обстоятельство не должно исключать самых высоких ориентиров при создании характера героя. И, обращаясь к современному материалу, я неизменно ищу в предложенном мне драматургией образе способность героя жить серьезными общественными интересами.

В этом смысле мне близка позиция Рустама Ибрагимбекова, которая так ярко выразилась в фильмах «Допрос» и «Перед закрытой дверью», снятых по его сценариям Р. Оджаговым.

Особенно интересен характер следователя Сейфи Ганиева в «Допросе». Ничуть не стремясь приукрасить этого нелегкого и дома, и на работе человека, сценарист и режиссер выдвигают в качестве главного критерия этого характера его социальную активность.

В этом фильме у меня была совсем небольшая роль Эльмара. Он — один из тех, кто работает вместе с Ганиевым и уже успел обогнать его на служебной лестнице. И гораздо более легкий и удобный для окружающих, чем Сейфи. В нем нет ни ганиевской принципиальности, ни максимализма. Однако именно Ганиев, выражая коренные общественные интересы, идет до конца в разоблачении преступников, тогда как Эльмар делает все от него зависящее, чтобы оградить от заслуженной кары «уважаемых» людей.

Так, «голубой» герой Эльмар, который всем нравится и всех устраивает, становится в фильме антигероем, а неуживчивый и далеко не всем симпатичный Сейфи — героем в подлинном смысле этого слова.

Не случайно, я думаю, «голубые» обаятельные герои обнаруживают сегодня свою несостоятельность на экране. Тенденции времени оказываются всепроникающими.

После Насими — первой большой роли в кино — я был надолго зачислен в разряд актеров, играющих исключительно положительных героев. Не только зрителями, которые часто отождествляют актера с его героями, но и той частью режиссуры, которая не желает утруждать себя поиском исполнителей. Мне приходилось играть роли, претендующие на масштабность характера, а на самом деле не достигающие подлинных духовных высот. И вскоре я понял, чем чреват такой путь.

Играешь хорошего, очень хорошего, просто замечательного человека. Но как его сыграть, если он лишен реальных жизненных черт? Играешь то на «голой технике», то — на обаянии, том самом пресловутом актерском обаянии, которое способно лишить характер героя индивидуальности. Мне вспоминаются слова В. М. Шукшина, сказанные им на этот счет: «Обаяние снимает сразу много проблем и потому опасно. Разговор со зрителем в результате облегченный выходит. Пугает та стена, которая встает между зрителем и актером. А ее надо разрушать.

Казалось бы, такой актер как раз легко устанавливает связь между собой и зрителем. На самом же деле он остается абсолютно заключенным в четырех стенах своего киномира. Его естественность — дутая, она вся обман, и обидно, что зритель легко идет на этот обман, завороженный вот тем самым проклятым обаянием, о котором я говорил.

Сусальность облика — сусальность поведения — сусальность проблемы — такая цепь неизбежна. Правда поведения здесь — в высшей степени фикция...»

Что можно добавить к этим точным, горьким словам?.. Разве что вспомнить о судьбах тех, кто уступил напору режиссеров, делавших ставку именно на обаяние. Поначалу была прекрасная пресса, восторженные отзывы зрителей, успех, затем все повторилось, но уже не так шумно, громко... А после пятой или шестой картины на судьбе актера ставилась жирная точка: «Да что он может, кроме своего обаяния? И того уже нет...»

Я заговорил о, казалось бы, сугубо актерской проблеме, но она впрямую связана с проблемой современного героя.

В первой картине Р. Оджагова «Мститель из Гянджебасара» я даже сыграл роль, которая

была для меня интересна и современна именно как полемика с установкой на «обаяние». Умный и хитрый враг, которого я играл, использовав свое «положительное обаяние», сумел стать доверенным лицом предводителя восставших, втереться к нему в друзья, после чего и предал этого человека в самую тяжелую минуту.

Жизнь настоящего героя всегда драматична, иногда противоречива. Через понимание этих противоречий и этого драматизма искусство и познает жизнь во всей ее сложности.

Вот пример. В картине Эльчина и Арифа Бабаева «Удар в спину» я играл эпизодическую роль шофера Джаби. Джаби — лихой парень, любитель погулять, пошуметь, не слишком задумывающийся о смысле жизни, — волей случая оказывается подозреваемым в убийстве. И улики как будто свидетельствуют против него, хотя на самом деле Джаби невиновен. Все эти обстоятельства заставляют Джаби впервые всерьез задаться вопросом о том, как он живет. Почему подозрения пали на него? Отчего люди могли предположить, что он, Джаби, способен совершить убийство? Это момент главный в жизни Джаби, минута его прозрения, истинного взгляда на самого себя... И отсюда начинается его очищение. Он решает сам найти убийцу и находит его, жертвуя собой.

Так вот, хороший Джаби человек или плохой? Положительный он герой? Думая, да, хотя, конечно, ни в коей мере не идеальный. Зато способный убедить своей невыдуманной драмой. Я мог бы сослаться в этом разговоре и на героя последней картины Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова «Перед закрытой дверью» — Мурада, талантливо сыгранного Р. Нахапетовым. Мне такие люди, как Мурад, кажутся прекрасными. Если бы мир состоял из таких, как Мурад, насколько чище, красивее была бы наша жизнь! Но ведь Мурад совершает поступки, казалось бы, антиобщественные — лезет в драку, попадает в тюрьму... Как с этим быть?

Таких, как Мурад, я бы назвал идеалистами.

Вот они, в отличие от героев идеальных, всегда современны. У Мурада есть свои незыблемые представления о добре и зле, правде и лжи, которые он отстаивает, чего бы ему это ни стоило. Мурад не успевает рассчитать, какими методами ему действовать. Но где взять время на такие расчеты, если на глазах у тебя избивают человека? Тут надо защищать, надо действовать, и идеалисты вроде Мурада смело идут в бой. Не думая о том, чем это грозит им самим...

И если уж говорить о современном положительном герое, то я бы сформулировал свое представление о нем так: человек, способный бороться, именно бороться за свои принципы и идеи, сознавая, что его идеи имеют подлинно общественный смысл. Такой герой может по-настоящему увлечь современного зрителя.

Баку

Регимантас Адомайтис

Пора ожидания

Сначала главным было — освоить профессию, потом хотелось внятно заявить о себе, выразить, реализовать себя. Теперь настал тот момент, когда начинаешь думать: зачем работаешь и в чем смысл твоей работы? Кто дал тебе право выходить на сцену, говорить с экрана? И что обязан ты говорить с экрана сегодня, с чем выходить на сцену, коль скоро это право тебе дано?

Конечно, освоение профессии никогда не кончается, ибо трудно сказать, что же такое м а с т е р с т в о и когда оно приходит. И есть ли мастерство — один лишь профессионализм, избыток которого, кстати, часто прикрывает недостаточную внутреннюю активность, потребность в неожиданном открытии?.. Наверное, изменяется с годами само представление о задачах освоения профессии и о мастерстве. Мастерство уже не кажется равнодействующей сумме приемов. Оно скорее представляется умением жить в процессе по-

стоянного обновления исполнительской палитры в соответствии с движением времени.

Живешь с постоянным ощущением: что было, то прошло. Такова специфика нашей работы. Ведь что было, что сделал — это уже пройденный этап. А если сегодня живешь этим пройденным, то в лучшем случае консервируешь прошлое и себя в нем.

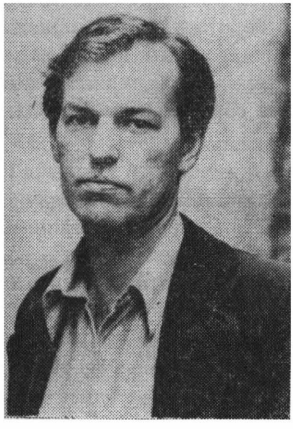
Буквально каждый день нужно быть готовым открыть в себе новые ресурсы, новые возможности, даже новую внутреннюю технику. Поэтому нужен постоянный поиск актуального во времени и в себе.

Когда-то монументальные роли — король Миндаугас, Мажвидас в пьесах Ю. Марцинкявичуса, сыгранные мной на сцене Вильнюсского драматического театра, работы в картинах В. Жалакявичуса явились для меня открытием нового и живым материалом для творческих поисков. Потом пришла инерция.

Когда оглядываюсь на прожитое, то вижу, что сыграл роли однотипные, лишь с некоторыми вариациями. Может, это естественно, другие даже говорят, что это преимущество — актер со своей темой. Но внутренне я чувствую, что возможности, которые были в этой теме, иссякают, приостанавливают творчество. В творчестве необходимы революционные перемены, иначе кончается познание, и ты, к сожалению, не способен открыть для других ничего нового.

В моем понимании живой театр вообще не может не быть революционным, если он хочет обладать силой подлинного коллектива единомышленников, о котором мы говорим — и небезосновательно — со времен Станиславского. Ведь каждый актер, представляя собой определенную индивидуальность, прежде всего, естественно, думает о себе и о потребностях этой своей индивидуальности. Только две ситуации способны, на мой взгляд, заставить актеров думать о себе на уровне коллективного сознания.

Это ситуация опасности, когда распад коллектива грозит творческой гибелью и каждому его члену в отдельности, и ситуация общего по-



Регимантас Адомайтис

Буцкус «Факт»

иска, переворота в искусстве, увлекающего всех и вся.

Меня формировала школа психологического реализма. При всей своей плодотворности, как основополагающее направление сценического и экранного искусства, психологический реализм требует сегодня, как мне кажется, известного обогащения.

Зритель приходит к нам с таким опытом и багажом информации, что ему не надо объяснять, сколько будет дважды два.

Появился смысл доказывать, что дважды два не всегда четыре, что две параллельные линии пересекаются, что пространство имеет четыре, а не три измерения.

Мы и сегодня должны говорить о том, что художественная правда кроется в развитии канонических форм психологического реализма. Художественную правду сегодня должна диктовать правда подлинной гражданской и творческой страсти.

Должен сознаться, что моим теперешним работам в театре и в кино этой страсти очень не хватает.

В кино в последнее время играю или иностранцев, или интеллигентных, выдержанных, представительных людей. Может, это началось с фильмов «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры»?.. Не знаю, но чувствую, что все мои кинороли не выходят сегодня за пределы некоего замкнутого пространства. А хотелось бы из него вырваться, дождаться настоящей роли. Живу в постоянном ожидании...

Иногда даже хочется просто ярких, «хулиганских» ролей, которые, между прочим, порой открывают для актера неожиданный, новый путь.

При этом ролей в кино много. Самой значительной своей работой последних лет считаю роль крестьянина Буцкуса в фильме «Факт» режиссера А. Грикявичуса. Этот народный характер был мне по душе. К тому же роль потребовала от меня поиска, была нова. Недавно я снялся на Одесской студии в фильме «Трест, который лопнул» и в картине В. Жалакявичуса «Извините, пожалуйста!», где сыграл Ача, председателя колхоза. Теперь снимаюсь в картине А. Бренча «Мираж» — играю гангстера; в фильме А. Жебрюнаса «Богач, бедняк» играю Бойлана, сделал также эпизод в фильме Р. Вабаласа «Перелет через Атлантику». Работаю интенсивно, без выходных, изо дня в день. Но время идет, а ощущение отставания от времени не покидает.

Актер всегда ждет роль и должен принять эту неизбежную ситуацию. Но важно, чем наполнено это ожидание. Если брюзгливым недовольством самим собой, своей судьбой и окружающими, то вряд ли в таком состоянии можно чего-нибудь дождаться. Необходимо, чтобы «актерский голод» был созидательным, активным, связанным с потребностью играть героя, выражающего свое время, играть роли, дающие выход гражданской и творческой страсти. Тогда ожидание не бесплодно, тогда есть надежда...

Вильнюс

Михай Волонтир

...как факел

Начну с главного. Настоящий актер — всегда гражданин своей страны. Не просто подданный, а именно — гражданин. С остро развитым чувством общественного долга, с пониманием своей высокой миссии, с обостренным ощущением принадлежности своему народу. Это моя неизменная позиция. Ею и определяется отношение ко всем многочисленным героям, которых мне приходится играть в кино и в театре.

Деление персонажей на положительных и отрицательных если и необходимо для определения нашего отношения к ним, то, пожалуй, в чем-то условно. Ведь реальная жизнь настолько сложна, что иные наши попытки ее отобразить все-таки нередко оказываются далеки от конечной цели — жизнь неисчерпаема в своем многообразии. Не будем закрывать глаза на то, что порой среди нас

живет много внешне благопристойных людей, вполне, казалось бы, годящихся в положительные персонажи, а приходит час испытания — и, глядишь, этот «положительный» субъект не выдерживает проверки на духовную прочность. Всякое случается в переменчивой жизни.

И все же я верю, что искусство должно отстаивать в человеке доброе начало, как ни глубоко оно порой бывает спрятано в характере героя. Вот, думается, почему положительный герой на сцене и экране так притягателен и для зрителя, и для актера. Для зрителя потому, что он видит пример для подражания, а кто из нас в таком примере не нуждается! Для актера потому, что он может эту зрительскую потребность удовлетворить, и это для него — высшее, истинное счастье.

Разумеется, путь к утверждению высокого в человеческом характере в искусстве далеко не прост и не прям. Положительное начало может утверждаться и через отрицание негативных, теневых сторон действительности, более того, приносит нам истинную радость лишь тогда, когда победа одержана в честном и нелегком бою. И все же сила положительного примера — особая.

Почти после каждого фильма я получаю множество писем. В последнее время особенно много их пришло ко мне после выхода картин «В зоне особого внимания», «Ответный ход» и «Цыган». Люди пишут о том, как мои герои часто помогают им в трудные минуты.

Такая почта радует, но еще в большей степени — обязывает. Прежде всего обязывает серьезно относиться к своей профессии. Есть два типа актеров. Одни стремятся к тому, чтобы быть только лишь исполнителями (порою очень профессиональными, точными и достоверными) воли режиссера, замысла сценариста, даже не пытаясь обогатить замысел постановщиков своим духовным и творческим опытом; другие — быть полноправными соавторами фильма, подлинными творцами своей роли. Я всегда стараюсь идти вторым путем. Во всех ролях пытаюсь расходовать себя полностью, не просто механически перенося текст сценария на экран, но играя его так, чтобы зрителю была ясна моя недвусмысленная гражданская позиция по отношению к поступкам героя.

Актер находится с ролью в сложных отношениях. Бывает так, что неудачной кажется аудитории роль, на которую ты возлагал большие надежды. Чувствуешь, не заметили, не оценили, не поняли так, как задумывалось, а труд-то вложен огромный, а роль долгие месяцы спустя после съемок не оставляет меня в покое. Такая неудача, трудная, потребовавшая огромных усилий, зачастую дороже легкой удачи.

Работа над ролью индивидуальна. По-разному складывались мои отношения со сценическими персонажами: с Деспотом («Деспот Водэ» В. Александри), Стариком (по М. Горькому), Мироном Куцулей («Самый хороший человек» Г. Маларчука), Ионом («Напасть» И. Л. Караджале), Кузьмой Тудышкиным («Святой и грешный» М. Варфоломеева). И экранными: с Михаем Адамом («Это мгновение» Э. Лотяну), Дмитрием Кантемиром (в одноименном фильме В. Иовицэ и В. Калашникова), Карлосом («Это сладкое слово — свобода!» В. Жалакявичуса), Петром Вершигорой («От Буга до Вислы» Т. Левчука), прапорщиком Волентиром (в картинах «В зоне особого внимания» А. Малюкова и «Ответный ход» М. Туманишвили), Будулаем («Цыган» А. Бланка)... Я умышленно назвал здесь очень разные роли, в разной мере доставившие мне творческое удовлетворение, не в равной мере получившиеся, но принятые зрителем. Я не критик, и не мне судить, почему именно эти роли особенно пришлись зрителю по душе, но не ошибусь, если скажу, что во всех этих персонажах — и исторически реально существовавших, и рожденных фантазией художника — мне хотелось актерскими средствами запечатлеть процесс прорастания человеческого в человеке, и если мне это удавалось сделать, если зритель чувствовал мою кровную заинтересованность в судьбе героя — «положительный» он или «отрицательный», — то именно тогда, как правило, моя работа находила

горячий отклик. Я люблю повторять девиз моих учителей Тома Иона Шаптефраца и Бориса Дмитриевича Харченко: «У актера должна быть непокрыта голова перед зрителем, и сердце свое он должен держать перед собой на ладони, как факел». Эти слова никогда не умрут во мне, и я бы хотел передать их своим ученикам. Уважать зрителя, но не заигрывать с ним, прислушиваться к нему и в то же время уметь зажечь его и повести за собой — вот то, к чему должен стремиться актер. Путь нелегкий, но единственно возможный. Сказанное относится к принципам взаимоотношений актера и зрителя. Но у каждого конкретного артиста, конечно, есть и свои, индивидуально складывающиеся отношения со зрительным залом. Есть они и у меня.

Михай Волонтир

Рэзлог. «Мужчины седеют рано»

Я работаю в музыкально-драматическом театре города Бельцы. Город наш небольшой, из тех, что принято называть провинциальными. И театр небольшой, к тому же мы на сегодняшний день не имеем даже своего здания — старое разрушено, новое строится, но до праздника открытия далеко. Много даем выездных спектаклей — в сельских клубах, в школах; а случается и так, что представление начинается поздно вечером, когда сельским зрителям, только что вернувшимся с работы в поле, казалось бы, не до нас. Но происходит чудо — зал заполняется... Надо видеть этот зал — женщины с детьми и старики, виноградари и трактористы, учителя и школьники... Я люблю этот зал. Здесь нет случайно зашедших, попавших сюда из пустого любопытства или не по своей воле. Они отдаются спектаклю так же, как и мы, актеры. И я вспоминаю слова великой Анны Маньяни: «Я не верю актерам, которые говорят, что у них тяжелая работа. Я не понимаю их. Я никогда не устаю, потому что у меня самая прекрасная профессия — я актриса». За абсолютную точность высказывания не ручаюсь, но основной смысл передаю верно.

Свои роли я оцениваю по их необходимости людям, по тому, как мои герои отвечают

духовным потребностям самых разных зрительских аудиторий. Причем думаю, что нет необходимости читать зрителю мораль со сцены или с экрана. Надо явить ему героя во всей полноте его социальных связей с окружающей жизнью, и зритель непременно поймет сам, что к чему... Людей, которые не понимали бы искусства, нет; нужно только точно чувствовать, какие именно задачи сегодня выдвигает перед искусством жизнь, знать то самое сокровенное слово, которым нужно написать жизнь современника, и произнести это слово с экрана или же со сцены необходимо так, чтобы зритель услышал в нем позывные времени. Это и есть задача искусства. И, понимая это, мы, его скромные служители, должны быть строгими к себе и другим, не признавать компромиссов. Но иногда, каюсь, сил не хватает. А может быть, воли? Приведу пример, хоть и простой, но для меня живой и, не скрою, больной. Я говорю по-русски с акцентом, и в силу этого многие мои роли в кино озвучивают другие артисты. Свое дело они делают, как правило, весьма профессионально, иногда даже очень хорошо, но все же, когда с экрана звучит чужой голос, роль неуловимо меняет свою окраску, интонацию, тембр. Конечно, бывают случаи особые, когда важно для роли и фильма в целом соблюсти культуру языка, но чаще всего я вполне могу озвучивать свои роли сам, но не хватает аргументов, способных убедить в этом режиссера, студию. А результат бывает печальным. Так случилось, например, с ролями в фильмах Ю. Борецкого «Оленья охота» и В. Плоткина «Единственный мужчина». Неточно завершенная фраза может изменить суть образа, что же говорить о неверно озвученной роли? В скобках замечу, что в отдельных случаях мы можем и должны использовать титры при переводе фильма с одного языка на другой. И тогда мы услышим голоса Жана Габена, Донатаса Баниониса, Суйменкула Чокморова, услышим музыку чужой речи и, вполне возможно, лучше поймем незнакомую нам жизнь. Повторяю — это надо делать в особых случаях, только когда этого требует ситуация.

Говоря о современном герое экрана, не могу не отметить явления, весьма и весьма меня тревожащего. В герое исчезает мужское начало. Между тем мужчина должен быть мужчиной и на экране, и в жизни. И он должен быть не просто сильным, мужественным, но справедливым, честным. Он должен быть рыцарем в самом высоком смысле слова. Сегодняшний же мужчина может позволить себе не постоять за друга, не вступиться за женщину, малодушно стерпеть нанесенное оскорбление.

Я, конечно же, не призываю к возрождению дуэлей и рыцарских турниров, но феминизация мужчины, по-моему, ни к чему хорошему не приведет. С удовольствием замечаю про себя, что могу поучиться у своих героев быть мужчиной. И у Будулая, и у Карлоса, и у прапорщика Волентира, и у Михая Адама, и у Рэзлога из фильма В. Паскару «Мужчины седеют рано», и у многих других. Может быть, поэтому же больше других люблю таких актеров, которые наряду с сильным интеллектуальным зарядом дарят зрителю общение с героями, своим благородством и истинной мужественностью оправдывающими предназначение «сильного пола», — Михаила Ульянова, Жана Габена. Учусь у них, поклоняюсь им. Как коллега-актер, как благодарный зритель.

...Пока все, что я сделал, лишь подступы к тому главному, что, как мне думается, я могу и что непременно должен сделать в искусстве.

Актер — человек зависимый от драматургии, от режиссуры, от его величества случая. Важно не терять надежды и быть готовым к тому телефонному звонку, к той телеграмме, что позовет меня к герою, который даст счастливейшую возможность рассказать о своем времени, о своем народе.

Я жду этого звонка, этой телеграммы.

Я жду своего героя и готовлюсь к встрече с ним.

Бельцы

Астрида Кайриша

Женщина наших дней

Чем больше я думаю о своей современнице, чем чаще встречаюсь с ней на сцене, на экране, в жизни, тем, признаюсь, все серьезнее задумываюсь о том, как же ее играть? Успехи современной женщины, профессиональные и общественные, у всех на виду. Она всюду, везде, все может, все умеет.

В этом процессе тотального наступления женщин в нашей жизни есть и оборотная сторона, уже открытая искусством, Мои героини как будто специально располагались на моем творческом пути в такой последовательности, чтобы я поглубже задумалась о том, что же происходит с моей современницей, которой общество так много дало. Этот вопрос особенно мучил меня в случае с Анной из фильма Дзидры Ритенбергс «Вечерний вариант». С Лаурой, героиней фильма Г. Цилинского и В. Браслы «Соната над озером», у меня никаких недоразумений не возникло. Эта была моя роль. Фильм рассказывал прежде всего о возникновении серьезного, глубокого чувства друг к другу у моей героини и у героя Г. Цилинского. Вместе с тем для меня как актрисы были очень важны взаимоотношения Лауры и ее сына. Ничто меня сегодня так не волнует, как отношения матери и ребенка.

Мне кажется, что женщина, увлекаясь своими социальными возможностями, общественным самовыявлением, подчас недооценивает свои исконные материнские, «родовые» обязанности, нарушая тем самым «экологическое равновесие».

Как-то раз я видела в парке: женщина предлагала своему ребенку послушать пение птиц. Я даже присела на скамейку, чтобы присмотреться к этой необычной сцене. Нечасто случается встретить сегодня маму, которая думает о душе своего ребенка. Да, именно о душе. Мы кормим и одеваем своих детей, хлопочем об их здоровье и образовании. Но разве этими заботами исчерпывается любовь к ребенку? Нынешние мамы любят детей в спешке, в паузах между работой и бесконечными делами, заботами, поручениями, общественными нагрузками... Лаура дорога мне именно тем, что она сумела отказаться от личного счастья ради сына, любви к сыну. К такой жертве моей героини можно по-разному относиться, но ее не назовешь противоестественной. Это поступок женщины. Поэтому я не просто оправдываю — понимаю Лауру.

И надо же было случиться такому: мои последующие героини отказались и от любви, и от детей. Первой это сделала председатель колхоза Юстина в фильме Дзидры Ритенбергс «Три минуты лёта». Человеческая трагедия этой моей героини оправдывает для меня в Юстине то «неженское», что смущало поначалу. А способ, который избрала Юстина, чтобы справиться со своей болью, то, как относится она к своему делу сельского руководителя, открыло для меня в Юстине истинную женщину.

Трагедия, которую она пережила, — гибель мужа в день свадьбы от руки бандитов, оказавших в первые послевоенные годы яростное сопротивление Советской власти, — как будто не нанесла ущерба ни ее психике, ни ее красоте, не сделала человеконенавистницей. Однако Юстина отказалась от женской судьбы.

Юстина осталась одинокой, но всю жизнь помогала другим не идти в одиночку, не отталкивать друг друга — держаться вместе. Она остро реагирует на судьбу обездоленных детей, которых приютила в своем доме, пытается сроднить их. Эти же принципы утверждает Юстина на посту председателя. Чутье подсказывает ей: если все вместе — тогда легче выстоять, тогда есть надежда не погибнуть, наладить новую жизнь, создать колхоз. Не руководить хочет Юстина, а приносить пользу людям, делать добро. Вот почему, когда на смену Юстине приходит новое поколение и ей в деликатной форме намекают об отставке, она не переживает эту отставку как

трагедию. Когда проживешь жизнь, в которой не стыдно ни за один день, тогда система ценностей, очевидно, создается особая. Юстина ведь любит людей, значит, принимает не только их достоинства, но и недостатки. Все они — ее дети. И обидеться, чувствовать себя уязвленной — это не ее уровень. Личность Юстины слишком крупна, слишком значительна, чтобы бестактный поступок односельчан мог ее задеть. Кроме того, я считаю, что было сложнее. В жизни этой моей современницы противоестественное для женщины стало нормой. Хотя как будто грешно не восхищаться жертвенностью Анны, лучшую часть жизни отдавшей своей младшей сестре. И кто осмелится бросить в Анну камень, когда она решает стать матерью ребенка и вырастить его в одиночку! Но Анна растерялась — не умеет, не знает, как жить, когда говорит сердце. Как вести себя в мире, преображен-

Астрида Кайриша

Юстина. «Три минуты лёта»

для истинной женщины в подобном событии вообще не может быть трагедии. Трагедия тогда, когда родишь зло. Сын стал преступником — это трагедия. Если женщина диссертацию не защитит, я думаю, не велика от этого людям беда, но если у этой женщины дети неудачные — это несчастье для общества...

Так мы с режиссером открывали в нашей волевой, замкнутой председательше женщину. В основе всех ее поступков и дел оказывалась любовь.

А вот с Анной из «Вечернего варианта» ном пришедшей к ней любовью. Мир словно с ног на голову встал. Оказалось, что Анна просто не знала, что такое любовь, как не знала, что противоестественно откладывать жизнь на «потом», что жить надо всю жизнь, каждое ее мгновение.

Мне тяжело давалась роль Анны, но оказалась она для меня, пожалуй, самой главной. В том смысле, что я окончательно поняла, как мне надо играть мою современницу: защищая в ней женщину!

Рига

Суйменкул Чокморов

Дети своей земли

В стремительной, переменчивой, пестрой жизни актера среди великого множества встреч бывают такие, которые не просто надолго запоминаются, но в чем-то важном определяют твое будущее. О двух таких встречах мне и хотелось бы вспомнить...

Без малого двадцать лет назад, окончив Ленинградскую академию художеств имени Репина, я вернулся домой, в Киргизию. Одной из моих первых живописных работ стал портрет замечательного народного сказителя, манасчи Саякбая Каралаева.

Я давно мечтал познакомиться с этим человеком. Но прежде чем приступить к портрету манасчи, я долго слушал, как он читает, вернее, поет строки древнего киргизского эпоса «Манас» — о легендарном батыре Манасе и его жене Каныкей, о его героических битвах с врагами, о его мужестве и отваге в борьбе за правое дело.

Саякбай Каралаев, помимо всего, был замечательным актером. Когда он говорил, пел, преображались его лицо, глаза, менялся голос — от страстного шепота до крика, подобного орлиному зову. Я смотрел на манасчи, и виделись мне в эти минуты великие батыры, дети своего народа. Я ощущал их сыновнюю любовь к родной земле. В «Манасе», исполненном Саякбаем Каралаевым, вставала история незаурядных личностей, незаурядных судеб, которые не могли не взволновать сердце и разум страстным накалом чувств.

Разумеется, в то время я вообще не думал о том, что вскоре моя жизнь круто изменится и судьба приведет меня на актерскую стезю, подарит встречу с такими мастерами кино, как Толомуш Океев, Болотбек Шамшиев, Али Хамраев, Альгимантас Видугирис. Меня тогда заинтересовал документальный фильм «Манасчи», посвященный великому сказителю, я познакомился с его создателем молодым режиссером Болотбеком Шамшиевым. Неожиданно он предложил мне главную роль в фильме «Выстрел на перевале Караш».

Теперь, по прошествии многих лет, мне все чаще думается, что именно Каралаев по-настоящему приобщил меня к тайне искусства, дав возможность прикоснуться к образам, рожденным вековой народной мечтой, к героическим ярким характерам, к истории тех, для кого подвиг — естественная форма проявления личности. И не будь тех нескольких удивительных месяцев общения с Каралаевым, я думаю, не пришли бы на экран мои Бахтыгул из фильма «Выстрел на перевале Караш», Карабалта из «Алых маков Иссык-Куля», красный командир Максумов из «Седьмой пули». Эти мои герои жили и действовали в разное время, в разных обстоятельствах. Но неизменен был их страстный протест против несправедливости, протест, что всегда жив в сердцах героев народных сказаний.

А второй, пожалуй, не менее значительной оказалась для меня встреча со старыми туркестанскими большевиками. Было это так... Режиссер Али Хамраев в 1969 году предложил мне роль Низаметдина Ходжаева в картине «Чрезвычайный комиссар». Честно говоря, в ту пору я еще не был окончательно уверен, что имею право продолжать работать в кино, тем более сниматься в такой роли, как Низаметдин Ходжаев. Но Хамраев сумел убедить меня, я дал согласие и... вдруг растерялся перед тем, что мне предстояло сделать.

Ходжаев прожил поразительную жизнь, напоминающую легенду, но при этом его судьба типична для поколения революционеров Туркестана. Как все это соединить, как сплавить мне в этом характере романтическую эпику и историческую конкретность?

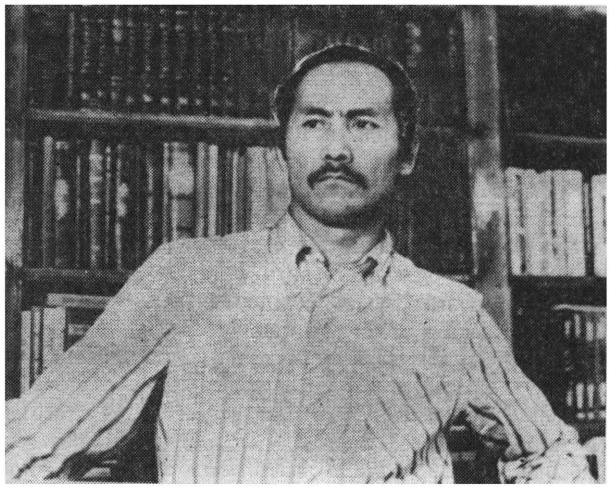
Поначалу я стал читать все, что сохранилось в архивах о Низаметдине Ходжаеве, вплоть до самых коротких заметок, где упоминалось его имя. Потом взялся за кисть и краски — это всегда помогает мне понять будущего моего экранного героя. Я писал порт-

рет киргизского революционера Сарыкулаева, чья биография похожа на историю жизни Ходжаева. Я писал человека высокой духовности: и Ходжаев, и Сарыкулаев были из поколения борцов, одухотворенных великой идеей.

Я искал ту общую точку отсчета, что еще в юности привела их обоих в революцию. И понял, что главное их человеческое качество — это чуткая совестливость, кстати, подлинно народная черта характера. Таким, как Ходжаев и Сарыкулаев, всегда больно, когда боль настигает других...

Позже я встретился со старыми большевиками, ровесниками, сотоварищами Ходжаева. Одни хорошо его знали по революционной работе, другие видели и слышали нашего «чрезвычайного комиссара» на собраниях и съездах. Но помнили его все. Во время встреч я внимательно наблюдал за этими старыми, но удивительно молодыми по духу людьми — так хотелось четко представить себе духовный портрет поколения, к которому принадлежал Ходжаев. Многие из нынешних моих собеседников в 20-е годы совершали подвиги, которые сейчас кажутся легендой. А вспоминали они об этом, как о чем-то едва ли не будничном, преподав мне, не побоюсь высоких слов, урок подлинной гражданственности. Эти встречи еще раз убедили меня в том, как необходимы нашему кинематографу такие герои — волевые, мужественные, именно они, по-моему, более всего необходимы зрителю, тем более молодому — нашей основной зрительской аудитории.

Суйменкул Чокморов



Темир. «Красное яблоко»

Герой картины должен заразить своими чувствами (вот и еще один урок Каралаева!), настроениями, своей убежденностью. Мне кажется, таким был Ходжаев, таким был и красный командир Максумов из «Седьмой пули». Говорю об этом так смело, потому что об этом мне писали зрители.

«Седьмая пуля» снята десять лет назад, что немалый срок для всякой картины. Естественно, ее судьба не безразлична мне, и я радуюсь, когда фильм показывают по телевидению, по-

вторяют в прокате. Радуюсь и слежу — а как сегодня молодежь, уже другое поколение, принимает наш фильм? Мне кажется, с той же заинтересованностью, какую я наблюдал во время первых просмотров фильма. Стало быть, живет картина, не устарела. Отношу это во многом на счет романтико-героической интонации, которая была определяющей в режиссуре Хамраева, в том, каким виделся нам красный командир Максумов.

Но, к сожалению, в последнее время кинематографисты почему-то боятся показывать на экране героя — рыцаря без страха и упрека, безупречно смелого, благородного, решительного, способного на необыкновенные поступки, активного и темпераментного. Говорят, что нынешний зритель не примет всерьез такого экранного или литературного персонажа. Не верю! Зрители, тем более молодые, вольно или невольно ищут примеры для подражания. И как важно вовремя точно устремить мысль, направить волю молодого человека! Мне искренне жаль, что в моей судьбе мало было картин, подобных «Седьмой пуле», — рассказа о гордом, отважном человеке, который так силен верой в идею и любовью к людям, что перед ним рушатся крепости. Пожалуй, если вспоминать мои работы последних лет, только Касым из фильма А. Видугириса «Мужчины без женщин» отвечает моим представлениям о таком герое, обладающем незаурядной силой духа, благородном и трудолюбивом.

Одно за другим приходят в жизнь новые поколения. Книги, фильмы, спектакли должны воспитывать в этих молодых людях — людях будущего — нравственную дисциплину. Человек, к сожалению, очень часто находит оправдание тем своим поступкам, которые сам ни за что бы не простил другому. Так, может быть, искусство и должно открыть ему его истинное лицо, от которого он сам отворачивается? Я хочу в этой связи вспомнить замечательный роман Чингиза Айтматова «Буранный полустанок», в котором автор повел беспощадно правдивый разговор о совести как о мериле всех человеческих поступков. Меня поразило мастерство Айтматова, писателя, чье творчество коснулось моей актерской судьбы во время работы над фильмом «Красное яблоко», его умение придать своим размышлениям о жизни философское звучание.

Когда-то меня, молодого живописца, поразил своей мощью образ Егора Трубникова из картины «Председатель». Тогда еще незнакомый с миром кинематографа, несколько раз смотрел фильм и завидовал: вот что могут люди кино! С тех пор и по сей день Михаил Ульянов остается моим любимым артистом. Такие герои, как Трубников, «жгут» своей правдой, помогают, а порой и заставляют людей напряженно размышлять о наболевших проблемах современной жизни.

Я вспомнил о Трубникове еще и потому, что сегодня нашему искусству, в частности кинематографу, на мой взгляд, просто необходим такой «председатель», но, разумеется, действующий в нынешних обстоятельствах.

Я родился и вырос в деревне. Меня, сына потомственного крестьянина, до боли волнуют проблемы, что встали перед сельскими жителями в реализации Продовольственной программы. Надо активнее, гораздо активнее, чем сейчас, говорить об уважении к земле, воспитывать это чувство у молодых, которые подчас забывают добрые традиции отцов и дедов. Я часто бываю в моем родном ауле Чон-Таш, встречаюсь с друзьями детства, которые стали пахарями, механизаторами, чабанами, агрономами. Мы вспоминаем, сколько счастья принесли нам с самых ранних лет близость к земле, сельский труд — мы пасли скот, помогали матерям на свекловичных плантациях... Все это сыграло немалую роль в том, что мои товарищи выросли истинно преданными своей земле людьми.

Как рассказать об этом в искусстве? Через конкретного человека, через его судьбу, пусть клокочущую противоречиями, драматичную, чтобы волновала, заражала своей подлинностью... Для моей Киргизии характерна фигура чабана — главная в нашем сельском хозяйстве. Я знаю, сколько трудностей выпадает на его долю — долгие месяцы вдали от людей на джайлоо, зимних пастбищах;

капризы природы, разлука с детьми, которые, подрастая, едут учиться в школы-интернаты... Все это пока в стороне от внимания наших кинематографистов, хотя многим из них, уроженцам аилов, хорошо знакома такая жизнь. А как бы хотелось сыграть чабана...

Фрунзе

Ато Мухамеджанов

Верность правде

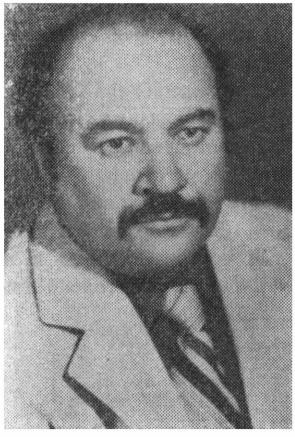
Трезвая самооценка, попытки проанализировать пройденный путь с тем, чтобы постараться избавиться от ошибок в будущем, необходимы человеку как хлеб насущный: ведь, оглядываясь назад, мы смотрим в завтра. Стремление осмыслить результаты своего труда актеру необходимо культивировать в себе, поскольку ему негоже повторяться. Тут только на первый взгляд все просто: кажется, что профессиональный опыт избавляет актера от ошибок. На самом деле очень часто приходится бороться с уже найденным и укоренившимся в твоем актерском сознании, когда чувствуешь, как традиционные, привычные приемы мешают твоей работе сверкнуть новизной, тянут назад, к тому, что на сегодняшний день стало анахронизмом.

Бытует в творческих кругах фраза: «Так уже сегодня не играют». Что она означает, если отбросить привычность ее звучания? Чувствовать время — закон, никогда не теряющий своей силы в искусстве. Он родился из стремления нести правду, а правда — всегда нравственна, и только на пути к ней художник способен осознать себя художником.

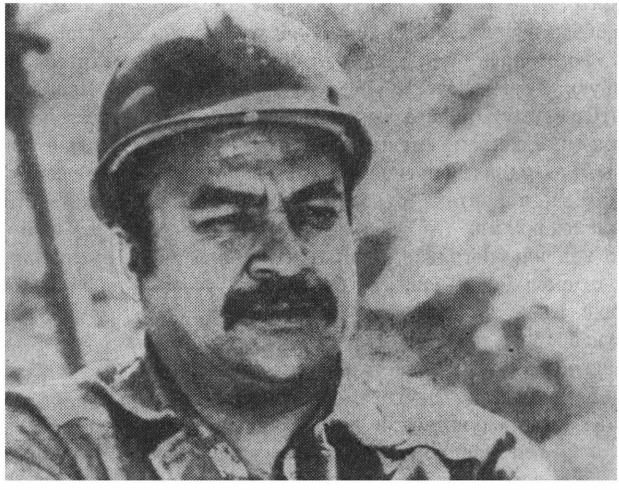
Путь этот тернист, что скрывать. Порой ты чувствуешь, что не хватает сил и возможностей в своих ролях выразить всю полноту жизни. У актера в этом смысле положение особое, порой, будем говорить откровенно, незавидное. Я имею в виду киноактера. На свою сценическую биографию мне грех жаловаться — сыграны десятки ролей и в современных пьесах, и в классических, достаточно сказать, что я уже сейчас мысленно настраиваю себя на встречу с шекспировскими Отелло и Королем Лиром. Но, к сожалению, становясь участником кинопроцесса, чаще, чем хотелось бы, ты понимаешь, насколько зависим от желаний режиссера: именно ему в конечном итоге решать, сможешь ты или нет сыграть роль, близкую твоим артистическим и гражданским интересам. Недаром многие из актеров с весомым актерским стажем, наверное, почувствовав свое недостаточно полноправное творческое положение, решили посвятить себя кинорежиссуре. Я хочу, чтобы меня правильно поняли — я вовсе не пекусь о своих личных интересах — мол, снимайте меня почаще! Просто иногда очень остро ощущаешь несоразмерность громаднейших возможностей кинематографа как искусства, его удивительной способности приближать к сердцам многомиллионной аудитории проблемы государственного масштаба, его несомненных достижений — с нередко встречающимися фактами инертного, архаического художественного мышления. Слышишь подчас от режиссера слова о том, что от острых проблем надо быть подальше, с ними забот не оберешься. Такое замыкание в скорлупе бытовой «стабильности», социальной безмятежности, как правило, приводит к тому, что художник теряет чувство связи с жизнью. Режиссер, считающий за благо лишний раз перестраховаться, постепенно вырождается как творческая индивидуальность. Наверное, если бы Александр Гельман в «Премии» или Чингиз Айтматов и Калтай Мухамеджанов в «Восхождении на Фудзияму» (беру примеры для меня близкие) заранее старались оградить себя от острой проблематики, то вряд ли бы эти их произведения (и многие другие — и «Обратная связь», и «Мы, нижеподписавшиеся...», и «Белый пароход», и «Буранный полустанок») вызвали такой широкий общественный резонанс, вряд ли они сумели бы так задеть за живое. И я благодарен судьбе, что мне посчастливилось в какой-то степени участвовать в твор-

ческой судьбе этих произведений, когда на сцене театра я играл в «Премии», в «Фудзияме». Меня всегда восхищали и привлекали те художники, те театральные и кинорежиссеры, которые не боялись смело смотреть правде в глаза. А жизненная реальность, открывшаяся их пристальному взору, всегда подсказывала им и новые художественные формы.

Вот и сейчас, оглядываясь назад, я хочу вспомнить именно тех своих киногероев, над



Ато Мухамеджанов



Ахмед. «А счастье рядом»

образами которых я работал в атмосфере художественного поиска. По-разному впоследствии у меня сложились взаимоотношения с режиссерами, у которых я начинал: с кем-то я работаю до сегодняшнего дня, с кем-то разошелся. Но всем им я одинаково благодарен, поскольку именно они привели меня в кино, у них на съемках я понял, как трудна и ответственна эта миссия — миссия киноартиста.

И сколько подлинного счастья может тебе принести общение с киногероями, если роль удалась, если она зазвучала полнотой жиз-

ни! Мирзо Абдулло из «Смерти ростовщика», Султан-бек из «Разоблачения», Мухтар из «Третьей дочери», дядя Якуб из фильма «Загадай себе прошлое», Афросиаб из фильма «Рустам и Сухраб», Агзам, герой картины «Одной жизни мало», Ахмед из фильма «А счастье рядом»... До сих пор, вспоминая дни съемок, я испытываю прилив творческого напряжения.

Разнятся эти роли по их нравственному заряду. Среди героев были натуры благородные и мужественные, были циники и даже «злодеи». Хотя вот сейчас, перебирая в памяти сыгранное, понимаешь, что, наверное, нельзя назвать роль удачей, если для ее определения тебе достаточно употребить два-три слова: плохой или хороший, злой или добрый, алчный или бескорыстный. Можно ли однозначно охарактеризовать, скажем, моего Мухтара из «Третьей дочери»? Хоть он и совершил ошибку, драматически отразившуюся на его судьбе, — предал собственных дочерей, бросив их на произвол судьбы, но задача

актера не в том, чтобы клеймить героя позором: надо попытаться понять его судьбу, его поступки изнутри, с учетом социальных законов, сформировавших такой характер, взглянуть на его судьбу.

То же самое можно сказать о полюбившейся мне роли Азизхана из фильма «Юности первое утро», поставленного молодым таджикским кинорежиссером Давлатом Худоназаровым, начинавшим когда-то оператором у Б. Кимягарова. Здесь мы даже в чем-то пытались поспорить с книгой, послужившей основой для экранизации, — романом П. Лукницкого «Ниссо». Раскрывая тему исторической обреченности таких, как Азизхан, мы хотели воссоздать на экране фигуру полнокровную, по-человечески незаурядную. Такое прочтение этого образа некоторым показалось поначалу слишком смелым, но в результате мы не без удовлетворения почувствовали, что и зрители, и критика оказались нашими единомышленниками.

Но как ни многолики были мои герои, жившие в прошлом, — те, кто боролся за утверждение Советской власти в Таджикистане, или, наоборот, те, кто пытался воспрепятствовать необратимым процессам революционных преобразований на Востоке, — как ни интересно мне было окунаться в историю нашей республики, все же совсем особое удовлетворение от своей профессии актера ты получаешь именно тогда, когда работаешь на современном материале. Вот почему мне представляется таким интересным и продуктивным то направление творческих поисков, которое взяли молодые наши кинорежиссеры Валерий Ахадов, Юнус Юсупов, уже упомянутый мной Давлат Худоназаров. В телевизионных фильмах «Семейные дела Гаюровых» В. Ахадова и «Контакт» Ю. Юсупова мне приходилось играть наших современников. Боир Гаюров, начальник стройки, крупный руководитель, и Санд-ака Каримов, человек без званий, трудолюбивый и честный служащий, — путь к этим ролям шел не через изучение исторических документов, но через непосредственный духовный опыт. В этих ролях твое гражданское «я» выражалось впрямую, а такое публицистическое насыщение образа для меня особенно важно.

И все-таки как бы ни складывались мои взаимоотношения с героями, о которых я уже упоминал, очень многое из увиденного в жизни, к сожалению, почему-то не замечается сценаристами. И о современности они говорят со страниц своих сценариев иной раз с какой-то стеснительной робостью. Ничего не остается, как испытывать чувство хорошей зависти к актерам, которые имеют возможность сниматься в фильмах такой глубины социального освоения жизни, какая отличает картины Сергея Герасимова, Юлия Райзмана, Глеба Панфилова, Резо Чхеидзе, Тимофея Левчука, Витаутаса Жалакявичуса.

Ведь, случается, приедешь, на Нурек, посмотришь собственными глазами на это поистине уникальное сооружение, посидишь на рабочей «пятиминутке», которая начинается в пять, а кончается за полночь, и понимаешь: вот где истинный простор для раздумий художника, вот где море проблем — и экономических и нравственных, — только смотри, думай, пиши, снимай!

Душанбе

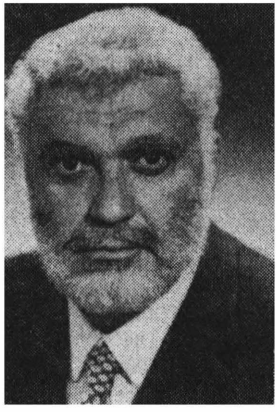
Хорен Абрамян

Долг художника

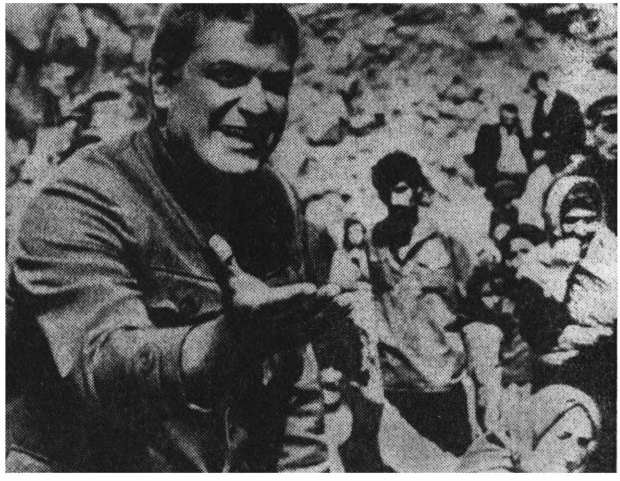
Нынешним летом случилось так, что почти целый месяц я был активным зрителем ежедневных телевизионных программ. Я смотрел фильмы, заснятые на пленку спектакли, телевизионные постановки. Я смотрю телевизор довольно редко. Театр, которым я руковожу и на сцене которого играю много лет, работа в кино отбирают все время. Но на этот раз я проводил свой отпуск в городе — того требовали дела театра, и у меня появилась возможность следить за потоком произведений самых разных жанров, которые предлагались десяткам миллионов зрителей. Я старался

смотреть и спектакли, и фильмы, отрешаясь от чисто профессиональных оценок, и постепенно оказался во власти проблемы: каким же предстает мой современник в многочисленных телевариантах (в том числе в кино и в театре). И, наверное, я мог бы назвать какие-то запомнившиеся мне эпизоды, правдивые сцены, выразительные детали. Мог бы назвать и целый ряд проблем, именуемых «вечными» (дружба, семейные отношения, любовь, поиски своего места в жизни и т. п.), которые были затронуты в увиденных мною произведениях. Но, к сожалению, только затронуты... В итоге герои этих произведений оказались не одухотворенными живым авторским чувством. Они умирали в моей памяти в тот самый момент, когда появлялась заставка: конец.

Параллельно каждый день я смотрел программу «Время», где, по сути, всякая короткая информация открывала с о б ы т и е. И я чувствовал, что люди, принимавшие участие в этих событиях, их будни полны романтики и, не побоюсь сказать, творчества. Чаще всего я видел этих людей непосредственно в деле, понимая вместе с тем, что их интересы далеко не ограничены производственной сферой, что жизнь их полнокровна более всего благодаря их внутренней значительности. В переплетении и смене эпизодов, сюжетных миниатюр, как мозаика, складывался единый, многогранный образ нашего современника, вся жизнь которого, труд и дом его неразрывными нитями связаны с теми поистине грандиозными историческими процессами, которые происходят повсеместно — и в нашей стране, и во всем мире.



Хорен Абрамян



Александр Мясникян. «Рождение»

Так, казалось бы, жизнь что ни день предлагает художникам огромный, богатейший материал. Но отчего же лишь малая часть его оказывается реально использованной? Не снимая с себя определенной доли ответственности, думаю все-таки, что главная причина — вялость, пассивность драматургии. К сожалению, у нас еще очень мало пьес и сценариев, глубоко отвечающих мощному поступательному движению самой жизни, а вместе

с тем мало характеров, вбирающих в себя жизненный опыт нашего современника.

Понимаю, шедевры — явление редкое, но коль скоро человек решается браться за перо, коль скоро он пытается размышлять о жизни и предлагать эти свои размышления миллионам других людей, то, на мой взгляд, он должен постичь поднятую им проблему во всей ее сложности, понять ее корни, пережить ее. Эти качества присущи, к примеру, творчеству драматурга Александра Гельмана.

Героя его «Премии», бригадира строителей Потапова, гражданская совесть заставляет смело и упрямо бороться с расчетливым приспособленчеством, с конъюнктурой. При этом Потапов совершает «не положенный» ему по должности поступок, но этот поступок и есть творческое размышление о том, как работать (и жить!) людям в наши дни.

В драматургии Гельмана, в характере Потапова, активно действующего, преобразующего жизнь, меня, безусловно, привлекает та самая «неположенность», необычность поступка, взорвавшего обычную производственную ситуацию, превратив ее в остроконфликтную и общественно значимую.

Меня, как и многих людей моего поколения, тревожит отсутствие социальной активности у определенной части молодежи. Но нет ли в этом и нашей, художников, вины? Не забыты ли нами прекрасные традиции советского искусства, такие герои, как Александра Соколова, профессор Полежаев, Матвей Журбин, Василий Губанов? В этот же ряд я бы поставил и героя фильма «Здравствуй, это я» Артема Манвеляна. Эти герои были крепко связаны с жизнью и находились в самой гуще ее. Они строили эту жизнь своими руками, стремясь сделать ее лучше, совершеннее. Зрители верили им, ощущая их личную ответственность за все происходящее, за наше общее дело. Эта ответственность и была главным стимулом их действий и поступков.

Но почему же чем ближе к нашим дням, тем реже я встречаю на сцене и на экране подобных героев? Зато так часто скучных, бесцветных людей, занятых такими же скучными и бесцветными делами. Вряд ли эти герои помогут рождению в наших зрителях желания быть активными участниками общественной жизни.

Вспоминая свое детство, юность, я осознаю, какую огромную роль в формировании и духовном становлении нашего поколения сыграли герои экрана. Нравственные принципы, за которые они боролись, позже определили путь многих юношей и девушек, сроднившихся с лучшими героями экрана, стремившихся походить на этих героев.

Я думаю, что герои, вызывающие желание подражать им, воспринимать их поступки как нравственный ориентир, существуют и сегодня.

Прошло восемь лет с тех пор, как был снят фильм «Семнадцать мгновений весны». То, что главный герой картины, разведчик Максим Максимович Исаев, которого играл Вячеслав Тихонов, все время действует в экстремальной ситуации, то, что он все время ходит, словно по краю пропасти, конечно, само по себе делает его Героем. Но, с другой стороны, сколько перебывало на нашем экране разведчиков, действовавших в не менее экстремальных обстоятельствах? Однако теперь ни имен их, ни поступков при всем желании не вспомнить. В чем же обаяние личности Исаева, с которым зрители всегда ждут встречи? В чем притягательность этой фигуры? Думаю, в том, что подвиг Исаева естественно, как пламя из искры, возникает из его чувства любви к людям, эта любовь — смысл и содержание его жизни, она заставляет его быть активным борцом за справедливость. Ощутив, осознав это, зрители платят герою искренней, преданной любовью. Самым высоким для художника признанием.

Мне кажется, что образ Исаева впрямую связан с теми традициями создания героического характера в советском кино, о которых я говорил выше.

Понимаю, как сложно в искусстве открыть героическое в повседневном течении будней, когда жизнь уже не требует от человека ежедневного подвига. Но, с другой стороны, привычка часто мешает нам прорваться сквозь

завесу внешней будничности и осмыслить событие во всей его масштабности. Попытаюсь объяснить это на примере, который занимает меня последнее время. В Ереване строится метро. Определены уже места первых станций, ведутся подземные работы. Об этом все знают, и все видят, как трудятся строители. Мы воспринимаем возведение станций метро, прокладку тоннелей как нечто должное; недаром жители других городов нашей страны уже давно освоили этот замечательный вид транспорта, что же, теперь пришел и наш черед...

Но давайте вспомним, что в 1917 году Ереван был небольшим городом с тридцатитысячным населением. Не было своего стационарного театра, естественно, не могла идти речь о кино. А через шетьдесят пять лет мы относимся к строительству метро как к факту будничному! И еще... Вскоре после установления Советской власти в Армении Александр Мясникян (в фильме «Рождение» мне выпало счастье воплотить этот образ) говорил, что через несколько лет в Ереване будет жить более ста пятидесяти тысяч людей, что столица республики станет крупным культурным центром. Его предсказания называли фантастическими, но они оправдались с лихвой. Мечту Мясникяна реализовали и реализуют люди, о которых мы так мало говорим пока, не стремясь «выплавить из факта настоящую правду искусства», как писал Горький. Я с грустью думаю, что до сих пор кинематографисты по-настоящему не рассказали о строителях канала Арпа — Севан (фильм, который был снят на эту тему, не смог показать нам подлинного лица создателей канала). А я видел, как, в каких условиях они трудились: длинные, почти непроходимые полосы подземных скал; каменная крошка; неожиданно из горных пород вырывалась горячая вода, постоянно раскаленный воздух. На строительстве работали русские, армяне, азербайджанцы, украинцы — большой интернациональный отряд, спасавший древнее озеро, жемчужину Армении. Но что узнают через семьдесят-восемьдесят лет наши потомки о них, если придет им в голову обратиться к кинематографу? Практически ничего. Это следствие нашего поверхностного взгляда на окружающий нас мир и людей, неумение распорядиться тем, что щедро предлагает жизнь.

Одна из моих недавних работ в кино — рабочий Багдасар в картине «Командировка в санаторий». Он принадлежит как раз к тем обычным людям, которые мне лично всегда и интересны, и дороги. В которых живут и подлинные страсти, и высокие помыслы, хотя они вслух об этом почти никогда не говорят. Они действуют...

Работая над ролью Багдасара, я вспоминал своего деда. Он был столяром. Когда ему исполнилось восемьдесят четыре года, он оставил работу. Тогда я заметил, что у него отекают руки — так не умел он, рабочий человек, жить без дела. В фильме по материалу у меня не было никаких прямых совпадений с этими воспоминаниями. Однако они больше всего помогли мне понять незаурядность рядового труженика, его преданность делу. Но не просто делу — за делом для него встают люди, ради которых он не щадит себя. Я называю это служением.

Человек, который живет служением, счастлив по-настоящему.

Когда меня спрашивают, видел ли я счастливых людей, я отвечаю — видел. На заводе синтетического каучука, одном из предприятий союзного значения, с которым наш Театр имени Сундукяна связан давней дружбой. Мне не раз приходилось бывать в цехах этого завода. Труд здесь очень тяжелый. Но я видел лица рабочих, их глаза и понимал, что они чувствуют себя сильными, смелыми людьми, способными преодолеть любые трудности. Мне кажется, испытывать такое чувство — уже счастье, хотя и нелегкое. Мне хотелось бы или самому сыграть, или увидеть на экране такого счастливого человека. Но для того чтобы зрители поверили в его счастье и приняли его, надо, чтобы разговор был прямым и жестким. Надо смело говорить о том, что жизнь человека отнюдь не гладкая дорога, как правило, он прокладывает свой путь в борьбе с обстоятельствами. А это всегда рождает конфликты, требует и мужествен-

ного отстаивания собственной позиции (разумеется, коль она того заслуживает). Нам еще недостает прямоты и смелости, когда мы говорим о том, что надо преодолеть человеку, чтобы прийти к гармонии внутри себя. Мы предлагаем облегченные варианты, насильственно зачеркивая драматические стороны жизни, чем умаляем достоинства героя.

Сейчас, мне кажется, появились пьесы и сценарии, отмеченные доверием к зрителю, где присутствует именно такой обнаженный, жесткий диалог авторов и зрительного зала. Среди таких произведений — сценарий Гранта Матевосяна «Хозяин», по которому снимает фильм режиссер Баграт Оганесян. Его герой — лесничий, человек, наделенный поразительным чувством любви к своей земле. Его многие не понимают, он, в общем, одинок, незащищен, но ничто не может заставить его изменить своим принципам, своей любви к людям, которую он не декларирует, а реализует в мужественных поступках. Меня радует, что армянский кинематограф обратился к такому герою.

Ереван

Маягозель Аймедова

Эстафета деятельного добра

У каждого актера есть свой художественный идеал — та недосягаемая отметка в творчестве, к которой он, работая на самом разном жизненном материале, в самых разных жанрах, с разными режиссерами, пытается приблизиться. Для меня таким доказательством высшей степени актерского мастерства — а это понятие я определяю категориями не только творческими, но и гражданскими — является постижение актером народного характера. Путь к такому постижению, на мой взгляд, прежде всего лежит через глубокое осознание национального содержания характера, который тебе довелось сыграть.

Огулькейик из «Невестки», Артыкгуль из картины «Когда женщина оседлает коня», Джамал из «Дерева Джамал»... Они во многом не похожи друг на друга, мои героини, они принадлежат разным историческим временам, в личной судьбе каждой из них свои особенности. И все же есть в них глубокое внутреннее родство. Каждой из этих туркменских женщин свойственны несгибаемая сила духа, нравственная чистота, способность любить и хранить верность своей любви в самых трудных, а порой и жестоких испытаниях, отзывчивость к чужой беде, бесконечное терпение, цельность, красота и гармония духовного мира... Словом, в них, в моих дорогих женщин, я хотела вложить то лучшее, что есть в туркменском национальном характере. И в этом смысле они связаны узами кровного родства: Артыкгуль вполне могла бы быть матерью Огулькейик, а та, в свою очередь, — родной сестрой Джамал. Настолько близки они друг другу по своим глубинным, сущностным качествам.

Не надо бояться, что глубокое погружение в национальную стихию характера может ограничить сферу воздействия образа на зрительскую аудиторию. Это вовсе не так. Процесс сближения и взаимодействия художественных культур народов СССР — характерная черта нашей эпохи — отражается и на актерском творчестве. Играя своих героинь, я всегда мысленно обращаюсь к творческому опыту моих коллег — актрис самых разных национальностей. Я чувствую, как родственны мы в своих творческих стремлениях. Ведь познание души народной — это и есть главная моя тема, главное мое стремление. А разве не к этому стремятся Софико Чиаурели, Майя Булгакова, Лидия Федосеева-Шукшина, Людмила Зайцева, Стефания Станюта? В этом смысле мой актерский опыт во многом созвучен поискам актрис России, Грузии, Молдавии, Киргизии — всей нашей многонациональной страны.

В основном я работаю в театре. Это моя основная профессия, моя «первая любовь», и

когда, случается, мне задают вопрос, что вы предпочитаете — сцену или экран, я не могу ответить на него однозначно. Люблю и то, и другое, хотя всегда, конечно, помню, что роль в спектакле могут посмотреть сотни, в лучшем случае тысячи людей, а кино смотрят миллионы. Потому, возможно, и снимаюсь не так уж часто, гораздо реже, чем мне это предлагают. Не хочется делать что-то ниже достигнутого однажды уровня... Так вот и получилось, что за десять лет я выступила на экране, если брать главные роли, всего в четырех картинах. Зато все они дали счастливую возможность высказываться о том, что меня волнует как актрису.

После «Невестки» Ходжакули Нарлиев снял фильм, в котором я приняла участие и как соавтор сценария, «Когда женщина оседлает коня» — о первых женщинах-туркменках, у которых хватило решимости пойти наперекор вековым предрассудкам, бросить вызов диким и унизительным обычаям. Необразованные, часто совсем неграмотные, не имевшие понятия о многих вещах, которые для нас сегодня сами собой разумеются, они душой чувствовали, что Советская власть несет им избавление от прежней их жуткой жизни, от бесправной участи, когда женщину могли продать, купить, передать другому, даже убить совершенно безнаказанно. Таково было положение женщин в Средней Азии немногим более полувека назад. Картина стала как бы данью памяти подвигу тех наших женщин, которые откликнулись на призыв народной власти покончить с бесправным состоянием, открыть лицо, учиться, принять участие в общественной жизни. Делали самые первые шаги к тому, чтобы подняться до человеческого состояния. Кому-то может сегодня показаться: да ведь это было так просто! Но за это в ту пору нередко приходилось расплачиваться жизнью, как и случилось с моей героиней Артыкгуль, которая погибла, не склонив головы...

Сюжет картины «Умей сказать «нет»!» связан с современностью. В Туркмении, да и не только в Туркмении, у жителей отдаленных

Маягозель Аймедова

Джамал. «Дерево Джамал»

аулов еще существует унизительный порядок «купли-продажи» невесты. Калым... В давние времена калым был символической данью матери, воспитавшей хорошую дочь, умную и добрую девушку, будущую хозяйку в доме мужа, и вовсе не обязательно выражался в драгоценных подношениях. Впоследствии он превратился в форму выкупа за невесту, отражавшего социальное и имущественное неравенство в обществе. Сегодня это чистый анахронизм, но тем не менее и поныне свадьба в Средней Азии порой превращается в целую «торговую операцию». Это унизительно. Возникающие в результате семьи чаще всего несчастны: ведь людей в них соединяют не любовь, а расчет. Такое несчастье постигло и Акджемал из фильма «Умей сказать «нет!», поскольку ни она, ни молодой человек, за которого ее просватали, не нашли в себе мужества воспротивиться родительской воле. Наша картина затронула проблему, которая является не только нравственной, но, по сути дела, и социальной. Мне здесь впервые выпало сыграть характер внутренне противоречивый: Акджемал, с одной стороны, жертва нелепого обычая, а с другой, и сама повинна в своей неудачно сложившейся судьбе.

Потом я неожиданно для себя снова «сменила профессию»: написала вместе с Ходжакули Нарлиевым сценарий «Дерево Джамал». Работа кинодраматурга меня увлекает, мне она интересна. Но для актера это весьма накладное занятие, отнимающее слишком много времени. Разумеется, актер, если у него есть желание и способности, может и непосредственно участвовать в создании сценария. Но, наверное, было бы лучше, если бы профессиональные кинодраматурги писали в расчете на определенную актерскую индивидуальность, а быть может, и принимали во внимание наши «заявки», чтобы режиссер более определенно ориентировался на исполнителя еще в самом начале оформления замысла. Как я себе это представляю? Ну, скажем, актер, у которого есть свои идеи, творческие задумки, мог бы прийти к сценаристу, которого хорошо знает, в чей талант верит, и объяснить: «Вот такой характер, вот в таких обстоятельствах мне хотелось бы сыграть...» — так же, как иногда режиссеры дают драматургам канву будущей вещи. Подобным образом мы строили свою работу с Ходжакули Нарлиевым над «Деревом Джамал».

В театре я часто играю роли современниц — в кино же моих героинь всегда отделяла от современности пусть иногда и совсем небольшая, но все же ощутимая дистанция. А вот Довлетова из нового фильма «Каракумы, 45° в тени» — это образ, который как бы даже несколько опережает время. Но разве искусство не должно ставить перед собой и такую задачу — предвосхитить зарождающиеся сегодня черты будущего. В фильме я играю министра газовой промышленности республики. Есть же женщины, возглавляющие министерства культуры, финансов, социального обеспечения... Почему бы не быть и женщине — министру столь сложной отрасли современного народного хозяйства, как газовая промышленность! Меня давно интересовал характер современной деловой женщины, какой и является Гозель Довлетова. В этой роли мне особенно интересен сплав современного и национального в характере. Мои героини никогда не замыкались в себе, им было свойственно сделать другим людям как можно больше доброго, быть необходимыми близким и далеким. Свято храня в душе память о любимом, целиком посвятила себя заботам о его отце Огулькейик. Дерево, выращенное Джамал в пустыне, тоже для других, для путников, которые найдут тень, отдохновение под его ветвями... Но здесь — в фильме «Каракумы, 45° в тени» — женщина берет на себя иную, более высокую степень ответственности, она принимает масштабные решения, имеющие в буквальном смысле слова общегосударственное значение. Однако все действия Гозель продиктованы заложенным в ней от природы свойством — потребностью делать добро. И в этом смысле она продолжает эстафету деятельного добра — качества, свойственного всем моим героиням.

Ашхабад

Тыну Карк

Все цвета радуги

В сегодняшнем кинематографе мне близки те актеры, которые создают «характер-процесс», а не «характер-результат». Я бы назвал здесь А. Кайдановского, А. Солоницына, В. Дворжецкого, А. Баталова в роли Гоши из фильма «Москва слезам не верит». Герои, созданные этими актерами, остаются в памяти. Они интересны нам и за пределами фильма, ибо не все в них еще ясно и понятно, в них есть некая перспектива, увлекающая за фактические границы роли. И происходит это потому, что такие актеры не стремятся исчерпать характер до конца. Они начинают и заканчивают многоточием, открывая нам пусть и существенную, но часть судьбы. По этой части мы можем вообразить, домыслить целое характера, сохраняющего и на экране ту органичную в жизни недосказанность, которая пропадает в границах замкнутого образного рисунка.

Новая актерская техника, о возможностях которой я сейчас говорю, думается, повышает градус безусловности, жизнеподобия, на которое нацелено кино по своей природе. Однако не только с самопознанием кинематографа, очевидно, связано возникновение такого стиля игры перед камерой, но и с теми изменениями, которые претерпевает во времени человек. Ведь играть так, как играю, я начал не вдруг, не по собственному произволу — а потому, что иначе просто не смог бы играть роли, которые у меня были в картине О. Неуланда «Гнездо на ветру» или у П. Симма в «Что посеешь...». В определенной мере относится это и к Рейну из картины К. Кийска «Лесные фиалки».

Драматургия и режиссура в этих фильмах не давали готовых решений, да и не старались их дать, ибо герои, которых мне предстояло играть, были увидены в особом ракурсе. При всей внутренней зрелости, духовной силе и нравственной чистоте, они не имели строгой и жесткой в своей непогрешимости линии поведения. В стремлении к правде, к истинности, свойственной им, они шли не от себя и своих устоявшихся представлений, а от жизни, от обстоятельств, ею предложенных. И именно в динамике отношений с жизнью каждый раз в новом неожиданном повороте открывается человеческое существо этих героев, что для меня, как для актера, и означает познание характера в процессе игры, в процессе проживания судьбы без какой-либо изначальной общей игровой установки на роль.

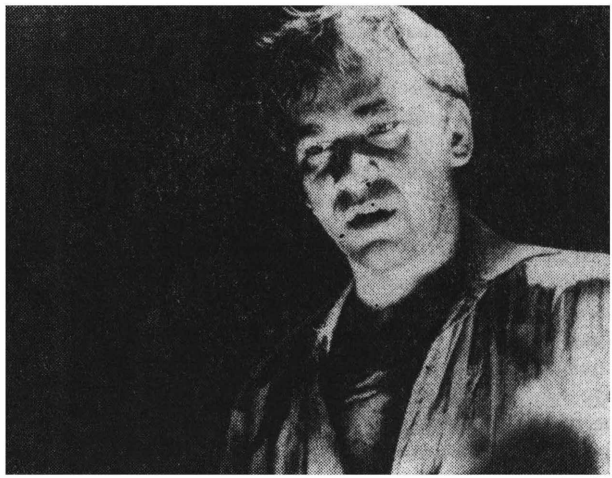
И первый вопрос, который я должен был для себя решить, каким предстанет мой герой, ну, скажем, Тийт Пальясмаа из «Гнезда на ветру» — оперуполномоченный по сбору налога в послевоенной Эстонии в глухой местности, где полным полно «лесных братьев». Бравым в милицейской форме человеком, ясно знающим, чего он хочет, и смело, решительно добивающимся своей цели? Пожалуй, нет. Скорее, без формы, которая только повышает его шансы быть безжалостно убитым, на мотоцикле с гигантским ножом, приделанным к рулю, чтобы бессмысленно не погибнуть от проволоки, натянутой врагом на дороге, наконец, в противогазе, обрезанном до размеров мотоциклетных очков — других нет.

Таким, почти фантастическим, ибо шли мы не от общего, предсказуемого, а от конкретного и предстал Пальясмаа в фильме.

Боится ли он быть убитым? Нет, не боится, подсказывает «общее», высокие идеалы делают его бесстрашным. Но это еще не вся правда о герое, я опять иду от конкретного, пробиваясь к его человеческому существу: да, он не боится, но не только потому, что идейно вооружен. Он уже привык к страху смерти. Он — как неприкаянный цыган, который все время живет с ощущением близкой гибели. Как добивается Тийт выполнения налоговых поставок зерна от хуторян? Убеждением, взывая к совести, или, может быть, силой отнимая необходимое стране зерно? Нет. Он видел на войне много зла и хочет отомстить за это зло, за убитых родных, и отомстить врагам, а не крестьянину, который своим трудом заработал все, что имеет. Он сам крестьянин и не тупой парень, знает, как страшно остаться

крестьянину без своих запасов, знает, что и «лесные братья» требуют с хуторянина оброка, угрожая расправой. И он не тратит слов, но и не лютует. Он выполняет приказ (приказ есть приказ), понимая мужика, стараясь изо всех сил: «Если ты поможешь Советской власти, то и она тебе поможет», — говорит он хуторянину. И, действительно, приведет ему лошадь взамен убитой «лесными братьями».

Тыну Карк



Рейн. «Лесные фиалки»

Тийт — разный, и портрет его, составленный в фильме из множества едва заметных интонационных колебаний, не завершен. Что он сделает в следующий момент, как поступит — не знаю.

Все зависит от того, каким конкретно явится этот момент. Уверен лишь в том, что человечность моего героя, его душевная глубина откроются в поступках, отмеченных всеми цветами радуги, лишенных стройности заранее ясного пути.

Многоцветием проявлений, за которым опять-таки стоит высокая человечность, близок мне и другой герой — председатель колхоза, также в послевоенной Эстонии, Тувике из картины «Что посеешь...».

Тувике — весь из неожиданностей. Он впервые предстает на экране всклокоченным, неприбранным, даже полубезумным каким-то. Такой ли спасет колхоз? И оказывается — такой. Потому что он честен. Он был честен, когда прямо сказал кому-то о несправедливости, за что, очевидно, и попал в самый отсталый колхоз и отчего стал выпивать, перестал следить за собой, легко мог сорваться на крик. Он честен и тогда, когда хитрит, не говоря ни «да» ни «нет» уполномоченному по севу, выжидая, когда просохнет земля: сеять в сырую землю, как от него требуют, — значит, остаться без урожая.

Тувике угрюм, нелюдим, замкнут — пойдут ли за таким люди? И оказывается — идут, потому что он добр к этим людям, он за них. Добр, когда не дает забрать у них зерно — то немногое, что получили они на трудодни, заработанные в колхозе. Добр, когда вры-

вается в класс, буквально выбивая из учеников признание в краже велосипеда уполномоченного: Тувике боится, что история с велосипедом усугубит сложности посевной, от которой в конечном итоге зависит жизнь тех же детей, и он яростно трясет их, требуя ответа.

Тувике, как и Тийт, не вписывается в контуры завершенного образного портрета, нравственное и, если хотите, героическое начало в нем обнаруживается в динамике, в сложном, подчас парадоксально выявляющемся взаимодействии с конкретными жизненными обстоятельствами.

Есть традиция, согласно которой актер играет роль, предполагая, что жизнь его героя на экране — это и есть вся жизнь героя. Образ, возникающий в результате такого актерского подхода, имеет как бы замкнутую структуру. И даже все то, что было с героем до начала действия и будет после его конца, словно втянуто в орбиту видимых экранных событий. Такой метод рассчитан на исчерпание характера. Вся жизнь персонажа, все его возможные проявления собраны в пучок экранного времени и представлены в виде своеобразного конденсата. Представлены, естественно, с повышенной эмоциональной и ритмической плотностью, ибо то, что обнаруживается в человеке на протяжении жизни даже в острых драматических ситуациях, на экране должно развернуться в течение полутора часов. Если бы реальный человек жил с такой отдачей, он не выдержал был, наверное, и двух-трех лет.

Но возможен и другой актерский посыл — он-то мне и близок. Я исхожу из того, что экранное время не конденсирует, а хронометрирует время жизненное. И, соответственно, характер для меня уже не может быть исчерпан в пределах фильма, ибо рассматриваю я лишь один конкретный период в развитии этого характера, фиксирую определенный этап в его движении, не спрессованный в экранном времени, а равный этому времени по своей длительности. Зритель при этом как бы подсматривает за героем через объектив скрытой камеры. А герой живет на экране нормальной жизнью, не торопясь, не стараясь поскорее доложить о себе все, что только можно.

Такой подход к роли позволяет снять резкий перепад от реальности к игре, который связан для актера с моментом включения камеры. Не раз приходилось наблюдать, как команда «Мотор!» превращала исполнителя едва ли не в робота, действующего напряженно и заданно. И дело тут не в опыте, не в мастерстве, а в самом принципе, заставляющем актера прочерчивать линии изначально известного и завершенного в его сознании портрета героя. Когда же такого портрета в сознании актера нет, а есть только определенный отрезок жизни героя, который нужно просто прожить вместе с ним, внимательно и тонко подмечая для зрителя все значительные проявления персонажа, то и необходимость в напряженной актерской заданности отпадает сама собой. Включение в роль, в игру предполагает сохранение нормального жизненного ритма, существование такое же свободное, раскрепощенное, как и до начала съемки, с одной лишь поправкой — на предложенные драматургией обстоятельства.

Мне близок сегодня человек и герой, который способен меняться, познавая и постоянно открывая в жизни что-то новое для себя, которому не все еще ясно. А человек, однажды и навсегда сложившийся, остановившийся, «готовый», может затормозить движение жизни. Вот почему я и отстаиваю ту свободную актерскую манеру, ту разомкнутую образную структуру, которые способны, на мой взгляд, наиболее точно передать ощущение времени через призму героя.

Вспоминаю историю, которую любил рассказывать знаменитый театральный режиссер Вальдемар Пансо. Эта история о его знакомом с телевидения, который знал все, кроме одной вещи. Пансо объяснил знакомому то, чего он не знал, и с тех пор знакомый знает все. Так вот, я думаю, этот знакомый, будь он даже самым замечательным и необыкновенным, не годится в герои сегодняшнего дня.

Таллин

Борис Рычков

«Правда великого народа»

Работа над художественно-публицистической эпопеей из одиннадцати документальных фильмов под общим названием «Правда великого народа» началась около двух лет назад. Замысел цикла оформился при осмыслении творческого опыта киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже».

Исходя из задач, поставленных перед деятелями культуры XXVI съездом партии, из опыта наших товарищей, мы решили сделать новый цикл на современном материале, попытаться создать как бы экранную энциклопедию жизни страны.

Осмысляя художественную структуру эпопей, мы внимательно изучили творческий вклад, внесенный в сериалы личностью ведущего. Вспомните, как глубоко народен был Евгений Матвеев во «Всего дороже», как близок он был людям, с которыми вел беседы перед камерой. Вот почему над тем, кто же станет ведущим нашего цикла, мы задумывались очень серьезно. Я говорю «мы», имея в виду авторскую группу цикла, состоящую из А. Захарова, Е. Самотейкина, меня и режиссеров каждого фильма. Задача эта представлялась особенно сложной в связи с тем, что экранный рассказ шел в очень широком тематическом спектре: о принципах народовластия и о Вооруженных Силах страны, о праве на труд и о советских женщинах, о миролюбивой внешней политике Советского Союза и о советском характере... В результате было решено, что в каждой картине должен появиться свой ведущий, глубоко изучивший жизненный материал «своей» картины, биографии ее героев.

К примеру, фильм о партии, который, как режиссер ЦСДФ, делаю я сам, ведет Михаил Ульянов. Почему именно он? Мы можем уверенно ответить на этот вопрос. Михаил Александрович является членом Центральной Ревизионной комиссии КПСС, был делегатом XXV и XXVI съездов партии. И когда в фильме заходит речь о майском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС, то слова ведущего носят глубоко личностный характер, потому что Ульянов присутствовал на заседаниях Пленума, принимал участие в обсуждении его материалов. Такими же принципами мы руководствовались, когда приглашали быть ведущим в фильме о Вооруженных Силах писателя, главного редактора журнала «Новый мир» Владимира Карпова, в годы войны бесстрашного фронтового разведчика, удостоенного звания Героя Советского Союза. А картину о народовластии, снимавшуюся на Свердловской киностудии, ведет депутат Моссовета пяти созывов Всеволод Санаев, досконально, на личном опыте знающий материал, положенный в основу фильма.

Ведущий картины о праве на труд, об ответственности за созданное своими руками, присущее советскому человеку (фильм снимают ленинградские документалисты), — Кирилл Лавров. Он размышляет об этих сторонах жизни нашего общества, основываясь на том богатейшем материале жизни, которым питает его деятельность депутата Верховного Совета СССР.

Конечно, мы знали, что Вячеслав Тихонов, который ведет у нас фильм о советской внешней политике (картина снимается на ЦСДФ), не имеет опыта дипломатической или внешнеторговой деятельности. В данном случае наш выбор определялся масштабом личности актера, авторитетом, популярностью его экранных героев.

Две ленты цикла ведут два крупнейших мастера советской литературы — Чингиз Айтматов (фильм «Советский характер») и Расул Гамзатов (картина о советских женщинах). В каждом случае мы выбрали тему, созвучную важным мотивам их творчества.

Участвует в нашей работе Донатас Банионис, ведущий фильм «Наш дом», который создается на Литовской киностудии. Картина не случайно снимается в Литве, где хорошо и качественно, с вниманием ведется жилищное строительство. Картина знакомит с крестьянской семьей, которая строит себе дом. К ней по нашей просьбе и с неподдельным личным интересом, используя каждый час свободного времени, приезжает ведущий. Кинокамера фиксирует, как он с удовлетворением отмечает, насколько вырос дом за время,

прошедшее с его прошлого приезда, что изменилось на участке вокруг дома. Длительность общения с экранными героями позволит и ведущему, и зрителям войти в круг их мыслей и чувств.

Сам метод создания цикла носит интернациональный характер. Реализацию программы «Правда великого народа» осуществляют многие киностудии страны. Это коллективный труд всех советских документалистов, и независимо от того, на какой студии, в какой республике создаются фильмы, героями каждого из них становятся представители разных народов нашей страны. Готовящийся документалистами Казахстана фильм о нашей армии повествует о ратном подвиге всего советского народа, о сегодняшних солдатах разных национальностей, вставших на защиту мира и безопасности наших границ. Или снимаемая на Узбекской киностудии лента о советских женщинах знакомит со славными дочерьми всей нашей многонациональной Родины. Знаменательно еще одно обстоятельство: картину, которую создают в Узбекистане, комментирует вместе с Людмилой Чурсиной дагестанский поэт Расул Гамзатов, фильм «Советский характер», ведущим которого является Чингиз Айтматов, снимается на Украинской студии хроникально-документальных фильмов.

Кроме названных выше, в цикл также входят: картина, посвященная советской семье, повествующая о том, как государство заботится о каждом из нас, о праве советского человека на образование, здравоохранение (ее создают грузинские документалисты, а ведет Рамаз Чхиквадзе), и очень важный по теме фильм об истории герба, флага, гимна и столицы нашего государства, который снимается на киностудии «Центрнаучфильм» (его ведет Юрий Каюров).

Надо сказать, что все фильмы цикла будут достаточно плотно «населены» героями. Перед нами стояла не проблема их поиска, а проблема их выбора из множества интереснейших судеб. И здесь мы руководствовались одним, на наш взгляд, принципиальным соображением: документалисты создали и ежегодно создают сотни картин. Лучшие из них запечатлели — талантливо и ярко — замечательных людей. Соединение летописного и съемочного материалов позволяет создать объемные, протяженные во времени экранные портреты, добиться глубины проработки характеров. Ведь мы хотим заинтересовать нашей работой массовую зрительскую аудиторию. Об этом же мы думали, когда приглашали писать песни для цикла поэта Роберта Рождественского и композитора Георгия Мовсесяна. Говорить о вещах большой важности надо с экрана интересно. Для этого необходимо найти дорогу к сердцу зрителя.

Представляя наш цикл, мне хочется хотя бы в нескольких словах рассказать читателям о картине «Коммунисты». В этой картине мы сосредоточили внимание на интересных судьбах коммунистов разных поколений. Одним из ключевых моментов экранного рассказа станет история нескольких партийных билетов. Всем зрителям фильма, но в первую очередь молодежи, мы адресуем рассказ о ленинском партбилете. Экран напомнит, как Владимир Ильич в 1917 году приехал в Петроград, как ему от имени Выборгского райкома партии был выписан билет за номером 600. И в тот же день на Финляндском вокзале при огромном стечении народа, который встречал вождя революции, Ильичу был вручен этот билет.

Кристальная чистота и скромность отличали соратников Ильича, тех, кто вместе с Ильичем строил фундамент Коммунистической партии, Страны Советов. Мы напомним в фильме, как Цурюпа, «главком хлеба» в первом советском правительстве, упавший в голодный обморок на заседании Совнаркома, написал своим детям на экземпляре первой советской Конституции: «Вместо завещания».

Общее легче понять через частное. Судьба народа хорошо видится в судьбе личности. Вот почему мы включили в фильм рассказ о генерал-майоре Чапаеве, сыне легендарного Чапаева, и о внуке героя гражданской войны полковника ВВС Чапаеве, и о его правнуке — курсанте Чапаеве, который недавно был принят в ряды великой ленинской партии. Так легенда обретает продолжение в судьбах героев наших дней.

Важным составляющим элементом цикла станут интервью, которые взяли корреспонденты советского телевидения для наших картин во многих странах мира по специально составленным группам вопросов. Нам хотелось выяснить, что знают о нашей стране, о нашем народе за рубежом. Как представляют себе нашу жизнь, наш облик, условия труда и отдыха, наконец, наши взгляды и идеалы. Анализ полученных материалов убеждает в том, насколько изощренно буржуазная пропаганда «прикрывает» от народов капиталистических стран историю и сегодняшний день нашей страны.

Цикл будет показан в кинотеатрах и по телевидению в нашей стране. Вместе с тем предполагается, что «Правду великого народа» увидят и зарубежные зрители. Я мечтаю, чтобы среди них оказались и те, чьи ответы войдут в картину. Пусть кинодокументы раскроют правду о жизни нашей страны, нашего народа.

Интервью вел А. Гурков

Сергей Герасимов

Четверть века и завтрашний день

Беседу ведет и комментирует Г. Склянский

Четверть века назад вышла первая серия фильма Сергея Аполлинариевича Герасимова «Тихий Дон», а вскоре трилогия, давшая вторую жизнь шолоховскому роману, с огромным успехом прошла по экранам нашей страны и всего мира. Много воды утекло с тех пор, но фильм не обмелел. Немало изменений произошло в кинематографе за это долгое время, но картина, созданная С. Герасимовым, не устарела, не поблекла. Все эти годы трилогия жила в нашем кинематографе активной жизнью, участвуя в его идейно-художественном развитии. И сегодня нам совершенно ясно, что «Тихий Дон» принадлежит к тем фильмам, которые, полно и глубоко воплотив эстетические принципы мастера, в то же время с неменьшей полнотой и глубиной выразили общие закономерности нашего искусства, основополагающие черты его творческого метода. Трилогия оказалась одним из тех ключевых произведений, которые не только итогово вбирают в себя многолетний совокупный художественный опыт экрана, но и новаторски обогащают его, освещая путь в завтрашний день, многое в нем учитывая и предсказывая. Поэтому не стареет «Тихий Дон», поэтому со-

временен его язык, поэтому фильм сохраняет все свое общественное и культурное значение как этапное явление многонационального советского киноискусства.

Важной вехой была трилогия и в творчестве С. Герасимова. К работе над шолоховским романом режиссер готовился много лет, о чем знают немногие. И я решил начать беседу с освещения этого весьма важного обстоятельства.

Георгий Склянский. Сергей Аполлинариевич, сегодня, когда мы стремимся все глубже обдумывать многообразный опыт произведений, с которыми связываем новаторское развитие традиций социалистического реализма и которые стали заметной вехой в росте нашей единой социалистической культуры, немаловажное значение, по-видимому, приобретает и уяснение того, как шли к этим произведениям художники, как рождались и вызревали замыслы, чем они были обусловлены и питались. Конечно, путь каждого мастера неповторим, в каждом отдельном случае творческий процесс индивидуален, однако творческое сознание крупных, самобытных художников всегда несет на себе печать времени, и если сравнить эти «печати», то можно обнаружить нечто общее, что проливает свет на само время, на глобальные задачи, которые оно ставит перед искусством, на то, как происходит художественное осмысление эпохи и как искусство заглядывает в завтрашний день. Поэтому и представляется важным восстановить более полно историю замысла фильма «Тихий Дон».

Сергей Герасимов. Моя работа над экранизацией романа «Тихий Дон» началась не в середине пятидесятых годов, а сорок три года назад, сразу после фильма «Учитель». В то время роман читался запоем буквально всеми, о нем яростно спорили, он стал событием, далеко вышедшим за пределы литературы. На меня он произвел громадное впечатление. Я воспринял «Тихий Дон» как мерило эстетических ценностей, если оставаться в пределах категорий искусства.

Шолохов заставил меня заново оглядеть пройденный путь, новой меркой измерить то, что сделано, и, конечно, всерьез, без спешки и

суеты задуматься о будущем — и о моем режиссерском, и о будущем нашего кинематографа. После «Тихого Дона» — я это почувствовал прежде, чем понял — нельзя было работать в искусстве по-старому.

И, естественно, родилась потребность экранизировать роман. Впрочем, слово «экранизировать» в данном случае мало что выражает. Надо бы, пожалуй, сказать так: возникла потребность и необходимость экранно приобщиться к миру Михаила Шолохова, проложить в нем кинематографическую дорогу, чтобы начать его осваивать, изучать, пользоваться его несравненными богатствами.

Г. С. Вы были в те годы уверены, что молодому еще звуковому кино это под силу?

С. Г. Я был твердо убежден, что наш кинематограф созрел для работы над литературой любых масштабов, в том числе и шолоховских. В «Тихом Доне» меня привлекала и увлекала грандиозная картина классовой борьбы и революционного переустройства мира, картина, в которой с великим мастерством было сплавлено социальное и психологическое, идеологическое и интимно-личное, потаенное, раскрытое с необыкновенной, какой-то пронзительной правдой. Конфликты социальные и коллизии нравственные, предельно драматические, достигающие высот трагедийных, были изображены Шолоховым во всей их исторической значительности и монументальности и одновременно изнутри, с ближайшего расстояния, во всей их человеческой сути, в небывалом многообразии и цельных, и противоречивых могучих характеров.

Что же касается нашего советского кино, то оно имело к тому времени уже бесспорные достижения — фильмы разных жанров, причисленные ныне к классике. Пришлось бы начинать не на пустом месте.

Г. С. У каждого, кто знаком с вашим творчеством, Сергей Аполлинариевич, может возникнуть вопрос, почему замысел воплотить на экране эпическое произведение родился именно у вас, автора фильмов о современности, о молодежи, фильмов, отмеченных открытием новых характеров и конфликтов, порожденных трудовой повседневностью и героикой будней, а не эпохальных исторических характеров. Принято различать фильмы эпические, героико-монументальные и социально-психологические, построенные на конфликтах иного масштаба. Ваши искания и фильмы — «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель» — шли как раз в этом втором направлении и новаторски прокладывали ему дорогу.

С. Г. Вероятно, не я один почувствовал тогда потребность в эпической форме. Наше кино шло к ней закономерно и неотвратимо. Это развитие было прервано войной, но не забудем, что замечательные образцы киноэпоса дали нам Г. Козинцев и Л. Трауберг в трилогии о Максиме, М. Ромм в фильмах о Ленине, Ефим Дзиган — «Мы из Кронштадта», Игорь Савченко — «Богдан Хмельницкий», Сергей Эйзенштейн — «Александр Невский». А разве Шахов в «Великом гражданине» Фридриха Эрмлера — не эпический образ?

Само время требовало от кинематографа овладения новым эпическим содержанием и создания новых эпических форм. Роман Шолохова в этом процессе сыграл важнейшую роль. Он явился образцом — не для подражания, а для творческого наследования, для учебы, — всесторонней школой идейности и мастерства. Шолохов как бы проделал за всех нас колоссальную работу, но и каждый из нас должен был мысленно вновь и вновь ее проделывать, чтобы обогащаться для дальнейшего самостоятельного движения. Без «Тихого Дона», без осмысления его опыта это было бы движением налегке.

По разным причинам замысел экранизации тогда, в 30-е годы, нам осуществить не удалось. Я экранизировал «Маскарад» Лермонтова, затем — война и фильмы о войне, в 1948 году — «Молодая гвардия», но мысль поставить «Тихий Дон», возникнув, жила все эти годы собственной жизнью. Замысел наполнялся всем, что довелось за эти ни с чем не сравнимые годы пережить, передумать, прочувствовать. Яснее становился и сам роман. Он утвердился бесспорно и без каких-либо оговорок в ранге высокой литературной классики. Годы шли, а мир по-прежнему зачитывался «Тихим Доном», постигая благодаря

П. Глебов и С. Герасимов на съемках «Тихого Дона»

ему не только историю, не только события нашей революции и гражданской войны, но и смысл многообразной современности, социальные бури XX века, от которых человеку никуда не уйти и нигде не укрыться, как бы некоторым ни хотелось найти где-либо свое индивидуальное убежище.

Отошли в прошлое и бурные дискуссии, вызванные романом. Никого уже не нужно было убеждать в правоте писателя, избравшего центральным героем не кого-нибудь иного, а именно Григория Мелехова.

Эти споры были, на мой взгляд, неизбежны и пользу принесли несомненную. А время прояснило для всех решительно, в чем же заключалось новаторство Шолохова и его, я бы сказал, художнический подвиг, совершенный с великолепной смелостью, которой мастера культуры, как мне представляется и сегодня, никогда не перестанут изумляться. Все это еще более укрепляло в желании поделиться со зрителями м о и м «Тихим Доном» Михаила Шолохова.

Роман продолжал оставаться произведением чрезвычайно сложным, многослойным. Никто уже не пытался трактовать его примитивно, с однозначной прямолинейностью, уличая автора то в погибельных «уклонах», то в недопустимых «измах», однако каждое новое поколение должно было постигать роман во всей его глубине и объемности, ничего не упрощая ни в характерах, ни в конфликтах и проблематике.

То обстоятельство, что в середине 50-х годов уже не нужно было, скажем, защищать Шолохова от обвинений в том, что его Мелехов — это «гамлетианствующий казачок», «донской Гамлет», не снимало вопрос: а кто же он такой, Григорий Мелехов?

А далее следовали и другие вопросы, с понятной неизбежностью продиктованные и сложной образной системой романа, и жизненным материалом, в нем отраженным, и нашим отношением к этому материалу. К революционной эпохе, если брать шире, — а брать шире нужно было всенепременно, что не нуждается, по-видимому, в объяснении, ибо сам роман существует именно в этом безгранично широком историческом контексте. Брать шире — не в этом ли основное, когда мы обращаемся к изучению, а затем и к художественному воплощению конкретного жизненного материала? Не этому ли учит нас Ленин? Вспомним его статьи о Льве Толстом. Явленная в них сила мысли — вот что поражает прежде всего, глубина анализа, всесторонность подхода, не так

ли? А методология анализа? Она не лежит на поверхности, и когда мы в нее вникаем, то получаем бесценный урок. С ленинских позиций — я пришел к этому выводу давно — необходимо анализировать и роман Шолохова.

Г. С. Это очень интересная мысль. «Тихий Дон», несомненно, связан со всей предшествующей русской литературой, особенно с Толстым, с его нравственными исканиями — «чем люди живы?».

С. Г. Дело, мне кажется, тут не в параллели, которую я не стал бы проводить, ибо это писатели во всех отношениях разные, а в том, что мир, изображенный Шолоховым, движение этого мира, его конфликты, противоречия, его раскол, распад нельзя понять, не став на историческую точку зрения, не заняв четкую классовую, идеологическую позицию. Иначе увидишь все размытым, в нерезкости. Надо понять прежде всего, в чем своеобразие шолоховского ви́дения. Опыт писателя весьма специфичен, потому что он плоть от плоти казачьей корпорации, с которой связи у него могучие, а те традиции, которым он наследовал, и те, с которыми порывал, одинаково прочные. Тут гигантская работа проделана. Это лишь на первый взгляд Шолохов возникает как чудо, из глубины мощного и очень консервативного уклада, развороченного, вздыбленного революцией. Тот, кто знает Шолохова не по одной мимолетной встрече и кто год за годом все внимательнее всматривается в строки его романа, невольно видя перед собой и шолоховский лоб, и шолоховский взгляд, тот понимает, какой титанический духовный труд надо было проделать, чтобы на благодатной донской почве вырос этот феномен. Творчество Шолохова надо брать социально-исторически, то есть по-ленински, и тогда становится понятным, что же такое «Тихий Дон» и зачем его надо экранизировать, почему возникла потребность в сопряжении романа с развитием нашего кинематографа.

Г. С. Если я вас правильно понял, Сергей Аполлинариевич, то замысел будущего фильма — сразу трехсерийного? — вызрел в те годы, когда вы работали над другими своими картинами, и как бы участвовал в них, незримо присутствовал, не знаю, как сказать поточнее.

С. Г. Можно сказать так: что бы я ни ставил, ни писал в 40-е годы и в начале 50-х, я думал о «Тихом Доне», работал над ним, с ним сверялся, к нему примеривался, готовился, так что он внутренне пронизывал все, что делалось, думалось, все, чему мы с Тамарой Федоровной учили ребят в институте. Если сказать короче, то это был в высшей степени ответственный и плодотворный процесс вхождения в новаторство Шолохова и освоение его традиций. А потом пришла пора садиться за сценарий.

Г. С. Хочу задать такой внешне вроде бы наивный вопрос: чего вам больше всего хотелось, когда вы начали эту работу?

С. Г. Хотелось высказаться — вполне, до конца, вложить в фильм все, что накопилось, вычерпаться до дна, воплотить замысел целиком, хотя, как известно, если замысел истинный и действительно творческий, питаемый жизнью, то он неисчерпаем, ибо сам развивается во время работы над сценарием и далее меняется, обогащается, уточняется в ходе репетиций, съемочного периода, а затем и в монтаже. Но в начале работы было сильнейшее желание поставить фильм, который меня удовлетворил бы и через двадцать лет, чтобы его не захотелось хоть в чем-то переделать, какие-то куски поставить заново.

Г. С. Осуществилось ли это желание?

С. Г. Да. Поэтому я отказался от предложения нашего телевидения поставить еще раз фильм по «Тихому Дону» в двадцати семи или двадцати восьми сериях.

Г. С. Фильм сегодня смотрится как вполне современный, он отлично снят оператором В. Рапопортом.

С. Г. И нет такого исполнителя, как Петр Петрович Глебов, не повторится это чудо.

Г. С. И тот удивительный актерский ансамбль, который вам удалось собрать двадцать пять лет назад...

С. Г. Чтобы мне снова решиться ставить «Тихий Дон», мне требуется непременное условие: иметь всех тех же актеров на те же роли. Вот моя ключевая позиция.

●

Здесь требуется важное отступление для читателей. Я хотел бы сказать несколько слов о том, почему только что была названа ключевой позицией проблема выбора актеров, проблема актерского ансамбля.

В основе кинематографической— актерской и режиссерской — школы, созданной Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым и Тамарой Федоровной Макаровой, лежат три исходных принципа. Первый — это примат сценария, самоценность и художественная самостоятельность литературной первоосновы и верность ей, уважение к ней, все равно, оригинальный это сценарий или экранизация. Второй — понимание актера как автора образа, как полноправного соавтора режиссера в создании, в лепке, в интерпретации характера персонажа. Третий — обусловленность режиссерской трактовки (замысла, видения, решений) идейно-эстетическими задачами сценария и выражение режиссерского «я» через художественный мир сценария, а не вопреки ему, не в стороне от него, не параллельно ему.

Разумеется, сказанное не исчерпывает того многообразного содержания, которое мы много лет вкладываем в понятие «герасимовская школа», я только напоминаю о ее основополагающих принципах. Складывались они в практической работе над фильмами 30-х и 40-х годов, в педагогической практике режиссерско-актерской мастерской Герасимова и Макаровой во ВГИКе, четко оформились, на мой взгляд, в «Молодой гвардии», а генеральную проверку и наиболее полное воплощение получили, по-моему, именно в «Тихом Доне». Здесь режиссер соединил зрелое, отточенное мастерство психологического анализа и редкостное умение воплощать действительность в ее типичных проявлениях на уровнях «события» и «быта» (термины школы), с широкой панорамой народной жизни в ее революционной энергии, человеческом многообразии, созидательном пафосе и эпическом масштабе.

«Тихий Дон» стал триумфом Герасимова и его школы, и это было принципиально важное завоевание всего советского кино, столь необходимое ему в середине 50-х годов, в ответственнейший период поисков, обновления, уяснения подлинных ценностей, отказа от ценностей мнимых и раздумий о дороге в завтрашний день. Фильм Герасимова по роману Шолохова не на словах, а на экране доказал, насколько велики возможности социалистического реализма в глубоком постижении исторической правды и в раскрытии тех связей, что сопрягают наше революционное прошлое и современность. На этих первоочередных, первостепенных тогда задачах, актуальных и сегодня, режиссер сосредоточил свое внимание — и мы видим воочию, что его фильм был и остается образцом решения указанной проблематики. Образцом не музейным, а живым, действующим, воплощающим плодотворные традиции нашего искусства и потому не стареющим.

Проблемы, которые решал Герасимов, кинематографически сотворяя мир «Тихого Дона», были прежде всего проблемами исторической правды во всем, и главное — в характерах, в персонажах. Ибо в центре художественной системы режиссера находится человек, его неповторимость и его типичность, его связи с народом, с временем. Отсюда — первоплановое внимание актеру, актерскому образу и ансамблю, призванному воплотить несравненное многолюдье, многоголосие шолоховского шедевра, воссоздать коллективный портрет эпохи, в котором не теряется ни одно лицо, даже промелькнувшее однажды. Поэтому ясно, что актеры, воплощающие и главные, и эпизодические роли, кроме «своего» образа, писали еще и эпический коллективный портрет казачества революционной поры, портрет, историческое содержание которого вышло далеко за географические и временные рамки и многое объясняет и о том времени, когда фильм создавался, — в общественном сознании, художественных исканиях, в мировосприятии и в умонастроениях второй половины 50-х годов. Вот почему актерский ансамбль для режиссера — именно ключ решения задач экранизации.

●

Г. С. Хотелось бы вернуться к вопросу о трактовке романа Шолохова вот с какой точки

зрения: какую роль сыграл здесь ваш личный опыт?

С. Г. Поскольку я в абсолютном смысле слова современник описанного Шолоховым времени — со своим годом рождения, со своим годом вступления в революцию и так далее, — для меня роман не отвлеченная, посторонняя, чисто литературная система, а моя прожитая жизнь.

Нельзя обойти, я думаю, и то обстоятельство, что сознательная моя жизнь началась в среде очень своеобразной — в среде оренбургских казаков в Чебаркуле, где я мог наблюдать их в быту, в повседневности и запомнить многое, например, их походочку, повадки, их юмор, манеру поведения в разных обстоятельствах: за столом, в седле, в череде повседневных занятий. Многое было мне хорошо знакомо, к казачьему материалу меня влекло само начало моей сознательной жизни, а к «Тихому Дону» сразу установилось совершенно особое, исключительное, можно сказать, родственное отношение.

Что касается трактовки романа, то, конечно, мы предлагали свое ви́дение шолоховского эпоса, надеясь, что оно, это ви́дение, не будет искаженным, приблизительным, поверхностным. Мы хотели прочесть на экране Шолохова по-шолоховски и в то же время по-своему, не отказываясь от тех прав, которые дает всякая интерпретация, но и помня всегда о накладываемых ею обязанностях. Мы имели право прочесть роман именно в 50-е годы, с высоты накопленного социального, эстетического и нравственного опыта, и мы были обязаны избежать дешевой модернизации, остаться на почве марксистко-ленинского историзма и на волнующие всех вопросы времени отвечать романом Шолохова, а не вместо него чем-то другим. Надо ли пояснять, что именно эта двуединая задача, как мы ее понимали, мотивировала выбор сюжетных линий, драматургическую разработку эпизодов, неизбежные сокращения и так далее.

Скажем, вся история с красноармейцем Александром, который несправедливо, жестоко, бесчеловечно поступает с семьей Мелехова, что и укрепляет Григория в его антиреволюционных взглядах, антисоветских настроениях. Александр и Григорий — оба страдают слепотой в этой ситуации, оба неправы, каждый по-своему. Но эпизод этот я вполне сознательно исключил, так как считал эти страницы не самыми сильными в романе. Мне казалось, что диалектика натуры Мелехова так глубоко, убедительно и непреложно выписана, что внутренние противоречия Григория не потребуют на экране несколько искусственного обострения

«Тихий Дон». Рабочий момент

конфликта. Зритель должен был понять и поверить, что судьба Григория сложилась именно так не случайно, что она иной быть не могла, а конфликт с Александром — все же в значительной мере случайность, его могло и не быть.

Г. С. Чего не скажешь о конфликте с Кошевым.

С. Г. Да, конечно. Здесь — совсем другое дело, совсем иной уровень причинно-следственных связей. Вот здесь развернута система блистательных шолоховских исторических, социальных, психологических мотивировок. Их нужно было лишь драматургически разработать, перевести в экранное действие, в поведение персонажей. Коллизия Кошевой — Мелехов — это суть, нутро, ядро социальной коллизии революции и гражданской войны. Здесь столкновение по коренным вопросам — об отношении к собственности, к государству, к мироустройству. Вот это и хотелось осмыслить в фильме и воплотить, сохраняя подлинность шолоховского письма, чтобы на экране была история, рассказанная не постфактум, спокойно, на дистанции: вот смотрите, мол, как это было и чем кончилось, а история в момент ее свершения, когда еще исход борьбы никому не ясен и каждое решение стоит крови, когда все кипит в ярости, в ненависти, в отвращении и в великой любви. Здесь те шекспировские вершины, здесь те психологические глубины, которые должен постичь кинематограф. Постичь и выразить на своем языке.

Помню, когда я приступил к работе над фильмом, многие меня спрашивали: «Как ты поступишь с Мишкой Кошевым? Может, что-нибудь в нем уберешь?» — «Да что вы, опомнитесь! Как можно его упрощать? Наоборот, будет сделано все возможное, чтобы эта фигура засверкала так же ярко, как Григорий».

Поразительно, как все-таки живучи эти посягательства — иногда открытые, иногда замаскированные — упрощать сложные характеры, сглаживать острые жизненные противоречия, смягчать конфликты, бесстрашная разработка которых и составляет суть новаторства нашего искусства.

Тенденция эта тем опаснее, что умеет ловко прикрываться благими намерениями, прятаться за гладкие рассуждения, которые сразу и не захватишь, они выскальзывают из рук. А присмотришься — ничего в них нет, кроме перестраховки и творческого бессилия. Ставя «Тихий Дон», мы следовали шолоховской мере исторической правды и не пошли на компромиссы.

Г. С. В этом, без сомнения, состоит одно из важнейших достижений фильма и его принципиальный урок, сохраняющий все свое значение.

Вспоминаются известные слова Белинского о народности, о том, что народность — альфа и омега искусства нашего времени. Думается, альфой и омегой нашего искусства является и верность глубоко понятой исторической правде. Фильм по роману Шолохова, созданный четверть века назад, всей своей поэтикой, эстетической позицией, творческой программой утверждая принципы социалистического реализма, активно участвует в наших сегодняшних поисках и целеустремленно обращен в завтрашний день.

С. Г. Не забудем, что отступления от исторической правды, ее искажения разнообразны, многолики. При этом некоторые художники могут оставаться субъективно честными, заблуждаться искренне, не всегда ведь налицо злоумышление, фальсификация, однако независимо от причин и личных побуждений результат искажения истории мы обязаны оценивать точно, строго и однозначно. Так, я не принял в свое время картину одаренного режиссера Алена Рене «Хиросима, моя любовь» и по сей день считаю ее профанацией великой мировой трагедии, хотя знаю, что многие со мной не согласны. Я думаю, что художник поддался модному тогда соблазну сексуальных толкований трагического конфликта, разделившего, разъединившего, противопоставившего и столкнувшего народы. И предложил нам, прямо скажем, сомнительный способ «преодолеть» этот конфликт. Путь слишком простой нам предлагается — стать выше, стать над схваткой якобы по праву любви, а потом забыть, все забыть. Так ли все легко и просто? Этот вопрос сегодня весьма остро стоит.

Э. Быстрицкая, П. Глебов и С. Герасимов на съемках «Тихого Дона»

Не так давно я показывал в ФРГ «Юность Петра» и столкнулся с совершенно неожиданным для меня восприятием одной, по сути, проходной сцены. Помните, Петр и Лефорт ходят по Троице-Сергиевой лавре и Петр жалуется, что его жжет воспоминание о том, как он из Москвы бежал без порток. А Лефорт говорит: «О, Питер, все проходит, все забывается, и это забудется». И тут в зале — гром аплодисментов. Налицо потребность забыть, выбросить из памяти, из прошлого все страшное, постыдное, кровавое, избавиться от сознания вины, от укоров совести, а значит, и не думать о будущем, не отвечать за него. У нас — совершенно иная позиция, противоположная. И в ее утверждении искусство призвано играть роль первостепенную, незаменимую. Что касается меня, то я исхожу, скажем, отрицая картину Рене, не из умозрительных соображений. Так мне диктует мой жизненный и художественый опыт.

Вот я, перечитывая «Тихий Дон», останавливаюсь на сцене Григория и Дуняшки. Григорий говорит сестре: «Ты с Кошевым брось, ежели что узнаю, я как лягушку тебя. На одну ногу наступлю, за другую возьмусь, как лягушку, разорву». Это — не педагогический прием, не пустая угроза. Ведь он брата убил, и брата любимого. Тут последняя степень ярости и ненависти к своему врагу Кошевому, к врагу классовому, и маскировать эту пропасть псевдогуманными построениями, насквозь как раз умозрительными, на мой взгляд, пустая затея. И социально вредная, на ней паразитируют апологеты капиталистического строя, защитники буржуазного общества. Так что здесь, как и во всех других ситуациях современной, резко обострившейся идеологической борьбы, мы всегда должны быть бескомпромиссны и занимать активную наступательную, открытую классовую и четко партийную позицию. Именно она, как это давно и хорошо известно, определяет гуманистическое содержание и революционный пафос наших произведений. Потребность выразить это содержание и этот пафос и породила у меня в 50-е годы стремление воссоздать не историю частной жизни, пусть сколь угодно типичную, а развернуть широкую панораму народного бытия с десятками отдельных и внутренне связанных судеб, дать на экране слово эпосу.

Г. С. Это слово было услышано. Сегодня нам ясно, что самая широкая, самая массовая аудитория в те годы готова была к встрече с эпосом на экране. По результатам зрительской анкеты, проведенной газетой «Советская куль-

тура», «Тихий Дон» был признан лучшим фильмом 1958 года, он был оценен также лучшим по режиссуре и по актерским работам. Михаил Александрович Шолохов прислал в редакцию многотиражной газеты Студии имени Горького телеграмму: «Был в студии, смотрел третью серию. Здорово. Спасибо большое за то, что вы сумели за два с половиной года сделать то, на что я потратил 15 лет».

Я много раз смотрел «Тихий Дон» со студентами вашей мастерской. Вы ведь хорошо знаете, Сергей Аполлинариевич, что мы подробно анализируем картину, обсуждаем ее, и мне всегда интересно, как ее воспримут очередные ваши ученики. Молодые люди новых генераций, со своими вкусами, пристрастиями, воспитанные на современном искусстве, которое гораздо более разнообразно, конгломератно и противоречиво, чем искусство 50-х годов. И каждый раз убеждаюсь: фильм встречается очень хорошо, воспринимается адекватно, понимается верно и действует безотказно. И в чисто эстетическом плане, и в плане идейном. Он волнует, потрясая эмоционально, он воспитывает молодежь сегодня так же, как в прошедшие двадцать пять лет.

С. Г. Это и есть, в сущности, наша цель: воспитывать зрителей, эмоционально их потрясая, обращаясь непосредственно к их чувству и разуму, давая им возможность сопереживать, соразмышлять. Цель искусства, по Льву Толстому, объединять людей, и она остается неизменной.

Что касается того, что фильм сегодня хорошо смотрится, то я уверен, что кое-что в нем, конечно, уже видится иначе, чем виделось нам, его создателям, и первым зрителям. Это неизбежно, и не надо этого бояться, ведь меняются с годами и само искусство, и эстетическое восприятие, художественное зрение. Каждый фильм несет в себе время его сотворения, и это хорошо. Плохо, когда он ничего не содержит в себе из будущего, не вбирает что-то угаданное из завтрашнего дня. Тогда он, я думаю, устаревает. Вообще говоря, конечно, все стареет в искусстве, но все подлинное в нем и обновляется временем, по-новому живет, если представляет собой реальную художественную ценность. История литературы подтверждает это многократно. Возьмем Чехова. Вспомним целый хоровод сомнений вокруг того, что он писал. Почему он видит одно печальное, тусклое, сумеречное и не видит ничего веселого, яркого, радующего? Сравнивали его с Мопассаном. Натянутое сравнение: это совершенно разные писатели. У раннего Чехова много слабого, написанного торопливо, ради заработка, интересного теперь только литературоведам, специалистам, с точки зрения эволюции Чехова, развития его мастерства. Однако он, чрезвычайно взыскательный, прямо-таки беспощадно требовательный к себе художник, лишь немногие из вещей, написанных до «Степи», то есть почти за десять лет работы, включил в свое собрание сочинений. И вот то, оказывается, что он включил, то и сохранило все свое великое художественное значение, а остальное устарело. Над зрелым Чеховым, который приводил в восторг самого Льва Толстого, время не властно.

Г. С. Такое же сочетание вечного и преходящего может быть и в пределах одного произведения, но оно живет, если временное в нем не главное, не основное.

С. Г. Совершенно верно. Дело всегда не в том, моден или не модеп в данный момент этот автор, а в том, если употребить «товарное» понятие, какого сорта его произведения. Должен быть высший сорт. И точка. А он складывается из многих факторов, особенно у нас, в кинематографе. Сложнейшая партитура фильма — дело рук многих людей, которые должны работать так, как надо. Вот и все, и больше ничего. И если выработан высший сорт, то картина живет, как, например, «Депутат Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица. А некоторые ее соседи, в свое время весьма славные, уже не живут, так как не все, видимо, в них было додумано или не обошлось без оглядки на моду. А оглядываться на нее не надо. Лучше смотреть вперед, стараясь увидеть хоть отчасти завтрашний день. Из этого стремления, я полагаю, и рождается настоящее новаторство, а модничанье, даже искреннее и увлеченное, сегодня вызывает в фильмах прежних лет, которые раньше

очень нравились, улыбку. Поражаюсь часто, но это так.

Г. С. Разговор о новаторстве в применении к экранизации известного литературного произведения имеет особый оттенок. Здесь неизменно возникают проблемы взаимоотношения кинопроизведения и его первоисточника, соотношения слова и экранного образа.

С. Г. Я привык мыслить и выражать мысль словами, вербально, а не абстрактными изображениями. Мыслить в пределах и по законам литературного ряда, где каждый образ имеет свое словесное выражение. А слово, в свою очередь, становится возбудителем зрительных представлений. Слово рождает тембр, интонацию, мысль, поступок. В таком примерно порядке для меня возникает атмосфера будущего экранного образа, находится его ключ, Отсюда вся система визуальных представлений, весь пластический ряд. Этот важнейший вопрос — как словесный образ переходит в кинематографический — плохо изучен в нашей теории. Написано по этому поводу много, но чем больше читаешь, тем меньше узнаешь: ничего не проясняется. Ключом к зрительному образу мне представляется слово — выразительное, насыщенное смыслом, тонкостью оттенков, раскрывающее суть, значение, содержание образа. Зрительный образ для меня — заключительная фаза вербального постижения мира. К экранной пластике, повторяю, ведет литературное образное слово.

Г. С. А как вы понимаете литературщину?

С. Г. Разговоры о ней я помню с давних пор, а возникли они у нас еще, по-моему, во времена русского декаданса. Слово это ругательное, имеет в виду дешевую словесную шелуху, так еще часто подменяющую литературу. Литература образна. Литературщина риторична: она бессодержательна и ничего не выражает и, как следствие, ничего и не изображает. С ней надо бороться. Однако плохо, когда под флагом этой борьбы идет наступление на сценарий, хотя действительно сценарии нередко пишутся антилитературно, без учета того, что словесный образ, обращенный к чувству и к разуму читателя, призван вызывать всю сумму ассоциаций и представлений в зависимости от уровня читателя. Сценарий-схема чаще всего порождает и фильм-схему.

Силу образного слова мне довелось узнать не один раз. И не только благодаря великой литературе. Впервые, насколько помню, я был потрясен сокрушительной этой силой еще в ранние годы, когда умерла моя нянька, которую я бесконечно любил. Из дальних краев приехала родственница — из тех теток, которые слетаются на похороны, как женихи на приданое, надеясь себе что-то отхватить. Мои родители, растерявшиеся интеллигенты, не знали, с чего и начинать, а эта тетка быстро все устроила, и наша няня была похоронена. Выкопали могилу, тетка заглянула в нее, покачала головой и говорит: «А могилка-то мелковатая». Подошел вразвалку могильщик, страшно спокойный молодой парень, и сказал: «Ничего, не выпрыгнет».

Этот разговор впервые приоткрыл мне основу вот этого спокойного отношения народа к смерти. А я, вспоминая эту сцену, думаю: каждый ли писатель осмелится воспроизвести ее именно такой, когда дело касается смерти?

На этот вопрос ответил Шолохов. Его пером водит сама жизнь. Шолоховская правда — беспощадная, безупречная. Ставшая меркой и силой нашей литературы. Ее мы и хотели сохранить в фильме «Тихий Дон», по возможности ничего не изменив. Роман этот имеет исток, но не имеет устья: он течет, и вечно ему течь, в будущее. Шолохов как был для меня первым писателем новой эры, так им и остался. Он всегда будет писателем сегодняшнего и завтрашнего дня.

Г. С. Значит, сняв «Тихий Дон», вы вовсе не расстались с романом Шолохова? Он и сейчас продолжает быть неким ориентиром?

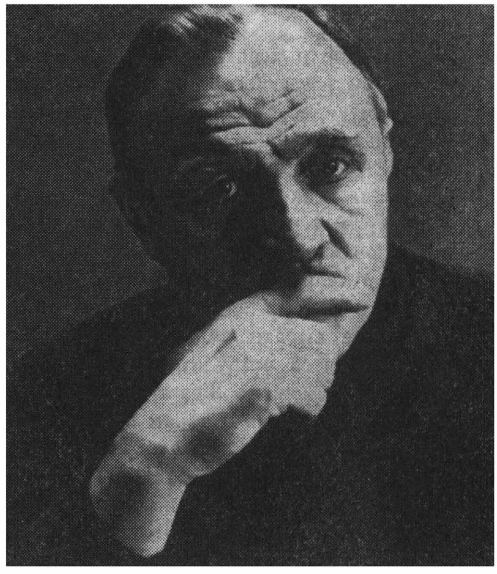
С. Г. Да, так.

Потому что к каждой новой работе приступаешь, думая о том, что наше дело — стремиться создавать фильмы, обладающие запасом прочности. Прочности художественной, мировоззренческой, нравственной. Желание и надежда успешно справиться с этой задачей придают силы.

Пока путь не окончен, пойдем дальше.

Нина Игнатьева

Чтобы растревожить человеческую душу...



М. Ульянов

...Человек, чьи движения только что были поспешны, нетерпеливы, вдруг замедляет их ритм, останавливается и, застыв перед зеркалом, долго и пристально, острым изучающим взором — словно с новой точки, новыми глазами — вглядывается в свое отражение.

Этот выразительный крупный план, которым завершается картина А. Гребнева и Ю. Райзмана «Частная жизнь», концентрирующий в себе и суть происходящего с центральным героем, и отчасти мысль фильма в целом, в немалой мере говорит и о характере творчества исполнителя этой роли Михаила Ульянова (разговор о последних его работах в центре внимания этой статьи). Вот так и актер всматривается в своих героев — не для того лишь, чтобы как следует узнать их «в лицо», распознать манеры и повадки, а чтобы постигнуть сущность человека, его «сердцевину», выявить то самое «начало всех начал», что потом определит и психологическую, и социальную окраску образа.

Ульянова не устраивает некое общее представление о герое, с такой готовностью подхватываемое порой иными исполнителями, легко усваивающими непременное, общепринятое и не продвигающимися поэтому глубже первого слоя роли, дальше элементарного правдоподобия. Набросать портрет «в общих чертах», предложить его эскиз — это ему несвойственно. Он не довольствуется тем моментальным снимком, который вроде бы и отражает сходство с оригиналом, но не схватывает его сущность, не раскрывает «душу живу». Творческий процесс у Ульянова направлен в первую очередь на поиски зерна образа, и начинаются они непременно с анализа социальных мотивов действий героя. Когда актер чувствует здесь прочный фундамент, твердую опору роли, тогда обретает особую уверенность, дополнительную энергию, безошибочную точность его мастерство.

Пожалуй, именно это — ярко выраженная социальная активность — одно из самых примечательных свойств таланта актера. Свойство, доминанта которого по-своему сформировала художественную личность Михаила Ульянова, четко определила направление его творчества. Скажем честно: актер, в котором бы так сильно был выражен момент гражданской оценки, так ясно просматрива-

лись живые сцепления с действительностью, более того — сращенность со своим временем, — явление не столь частое. Еще нередко сталкиваемся мы на экране с актерской инфантильностью, с тем, что бродят по его полотну фигуры, не заражающие с в о и м отношением к миру, своей личной причастностью к событиям, о которых речь.

Ульянов — заражает. Не только потому, что хорошо усвоил уроки своих учителей-вахтанговцев, требовавших высокого напряжения мысли и чувств, выдвигавших как задачу, как цель: воспламенять! Исходная того азарта, той страсти, с которыми обычно сыграны роли Ульяновым, — прежде всего позиция актера, его острая потребность высказать через роль свое, кровное — такое, что рождалось болью сердца или душевной радостью. Заметьте — в театральном и кинорепертуаре Ульянова нет не то чтобы «пустяков» — на это он просто не позволяет себе тратить силы и время, — нет работ, в которых нельзя было бы обнаружить серьезные побудительные причины к творчеству. Есть роли менее удачные, связанные чаще всего с неодоленными слабостями драматургии, но почти не найти таких, какие не содержали хотя бы частицу личной веры, убеждений актера.

— Я всегда искал для себя роли, которые бы давали мне возможность выразить то, что существенно сегодня. Естественно, что как человек, живущий своим временем и жизнью своей страны, я это время чувствую, непосредственно его ощущаю — что-то мне нравится, что-то тревожит, одно вызывает беспокойство, другое — радость, третье — горечь... Но я, как актер, имею редчайшую возможность выразить эти чувства через роль. Вот роль и ищется, мечтается о ней — такой, какая могла бы сказать то, что тебе кажется существенным.

Работа актерская в данной ситуации похожа на старательскую. Потому что действительно порой переворачиваешь горы и ничего не находишь — все мимо, все поделки, все временное. Иногда так и жизнь проходит — так и не находит человек, скажем, своего Трубникова или своего Чапаева.. Это не талант — найти с в о ю роль. Это удача, которая не случайна в том смысле, что ты в силах поднять, «освоить» этот самородок, но случайна в другом — что ты с ним встретился. Однако, как говорится, идущий да осилит дорогу, поэтому встретиться можно, только работая, только все время пробуя новые и новые подходы...

Ульянову выпала эта неслучайная случайность, это великое счастье актерское: он сыграл Трубникова в фильме «Председатель». Сыграл неистово, яростно, с предельным напряжением творческих сил, с максимальной человеческой отдачей. Прошло вот уже почти два десятилетия с тех пор, как довелось пережить первое потрясение от встречи с его экранным героем, а до сего дня не отдаленно отзывается — живет в душе это ошеломившее тогда чувство полной неожиданности и великой правды созданного актером характера. Даже подготовленное знанием сценария Юрия Нагибина «Трудный путь», по которому Алексей Салтыков поставил фильм, восприятие твое столкнулось с непредвиденным: такой накал страстей, такую экспрессию трудно было предположить.

Для утвердившегося к тому времени в нашем сознании представления об актере Ульянове новым, неожиданным было создание такого образа. Ведь кинематограф принял в свои объятия Ульянова как готовый типаж «положительного героя». Не случайно первые его роли в кино предлагали прежде всего уверенно заявить о положительных качествах персонажей, подтвердить своими индивидуальными данными привычные их черты. От актера требовалось «соответствовать», и он эту задачу успешно выполнял, хотя особого удовлетворения при этом не испытывал. Ульянов стремился выйти из круга однопланових ролей, преодолеть барьеры типажности. И кинематограф на рубеже 50—60-х годов, освобождаясь от старых схем и продвигаясь на новые позиции, обещал открыть перед актером новые возможности.

Однако образ Трубникова превзошел в этом смысле все ожидания. Сценарий Ю. Нагибина дал в руки актеру роль, решительно

«Председатель». Егор Трубников

ломавшую все стереотипы «положительного» героя, роль, исполненную не только насущного жизненного содержания, но глубины, силы чувств, характер удивительного своеобразия. В драматургии роли были заложены эта неуемность, это рвение, эта «неудобность» коньковского председателя. Однако Михаил Ульянов не просто точно прочел сценарий — он дал Трубникову еще более высокий градус жизненной температуры, сообщил бóльшую заостренность проявлениям героя.

Трубников у Ульянова в таком высоком регистре заявлял о своем непреклонном, бескомпромиссном характере, об ожесточенной жажде во что бы то ни стало поднять разоренный войной колхоз, любыми средствами добиться цели, что эта его непримиримость, эта атакующая, не знающая никаких послаблений ни себе, ни другим устремленность иных озадачивала, у иных вызывала неприятие.

Но Трубников, сознательно лишенный исполнителем роли смягчающих красок, предстающий в некоем монолитном воплощении несгибаемой воли, жесткости, одержимости, в то же время раскрывается во всей своей душевной щедрости, сердечной отзывчивости на боль и беды народа. Потому так сурово требователен, так крут коньковский председатель, что только в этой непримиримой позиции видит он в условиях послевоенной разрухи единственный залог будущего успеха. А он, этот успех, эта желанная победа, и есть смысл всех действий и начинаний колхозного руководителя.

Ульянов сыграл Трубникова в точных параметрах времени, в метко схваченных его приметах. Не тем был озабочен актер, чтобы в наиболее выгодном свете подать своего героя, а достижением исторической правды характера. Не в специальных барокамерах готовились Трубниковы для преодоления сложнейших противоречий той поры, они формировались в условиях той самой действительности, за переустройство которой сражались с энергией и страстью. А она создавала не суперменов-фанатиков, но людей, считавших своей обязанностью, своим партийным, человеческим долгом вызволить народ из тяжкой беды, подняв его на борьбу за хлеб насущный. Они, эти люди, всеми помыслами старались внушить другим веру в реальность нормальной жизни, порой срываясь на крик, на грубость — лишь бы доказать свою правоту. И снова и снова сами самоотверженно шли на штурм небывалых трудностей, понимая, как много значит сейчас личный пример, личный энтузиазм.

Историческое сознание художника позволило ему увидеть Трубникова таким, каким сотворили героя жизненные обстоятельства — со всеми недостатками и во всей притягательности смелых решений, всегда направленных на благо общего дела.

Экранный Трубников поражал своим целе-

устремленным порывом. Ставшее контрапунктом образа качество это, рожденное диалектикой самой жизни, может создать впечатление, что ульяновский герой, сыгранный, что называется, на одном дыхании, вошел в картину вот так, сходу, враз постигнутый счастливым озарением художника. Момент озарения всегда сопутствует творчеству, но, как удостоверяют свидетельства творцов, обычно он приходит в процессе многотрудной, многосложной работы. Таким процессом настойчивых, мучительных, долгих поисков и был путь Ульянова к Егору Трубникову. Дневниковые записи, сделанные актером в период съемок фильма, запечатлели характер этих поисков, в которых отразились творческие принципы Ульянова, его требовательность и самокритичность.

«Сегодня мой первый съемочный день. Меня давит роль. Все кажется, что ее надо играть особенно... Это характер. Значит, надо играть характерно. Начинаю играть характерность, идет игра в самом дурном смысле...»

«Начинаю играть «по правде» — скучно... Трубникова можно сыграть прямо. Это будет верно, но неинтересно»

«Я не доигрываю до глубины Егора... мы часто снимаем, не раздумывая, какую тему поднимает каждая сцена, ради чего она? Вот «ради чего» мало в нашей работе.

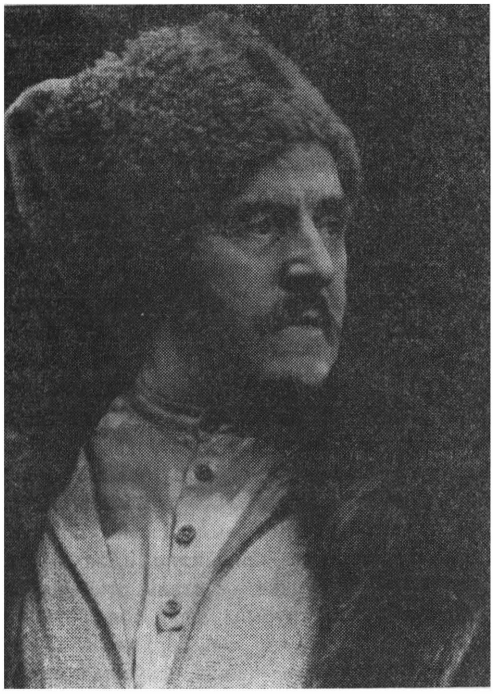
А ведь этой ролью, этой картиной можно копнуть такие пласты, что дух должно захватить. А мы, по-моему, не пашем, а ковыряем».

«Я не дотягиваю роль... Это же крупный, большой человек. С большим сердцем, с большими чувствами, с большим размахом... А у меня получается простой, заурядный человек. Приниженный, заземленный, скучный реализм, правдивость, которая уже надоела. Нужны обобщения, нужна страсть, нужен темперамент, нужна философия. А идет только правдочка...»

«Лейтмотив Егоровой жизни — добиться необходимого во что бы то ни стало, но средства для достижения этой задачи самые разнообразные, самые неожиданные, самые яркие и самые ошеломляющие. Неожиданный».

Как видим, разные подступы пробовал актер, чтобы одолеть эту «разноцветную глыбищу», но везде стремился не упустить главного в характере, старался удержать точность прицела («Меня начинает пугать то обстоятельство, что в поисках характерности, яркости иногда теряется направленность Егора»), боялся утратить масштаб образа.

Сейчас, восстанавливая в памяти фильм, сюжет которого строился по-горьковски — как «организация характера», может быть, с еще большей ясностью понимаешь, как верна была трактовка образа, предложенная Михаилом Ульяновым, так резко обозначившим крутизну, жесткость характера своего Егора, не устрашившимся показать железную волю, беспощадность председателя. А ведь вспомним, какие жаркие дискуссии развернулись в свое время вокруг образа Трубникова, какими атакующими были выступления оппонентов. Трубникова не принимали и за командирский — на окрике — стиль руководства, и за непомерно грубый нрав, обвиняли в деспотизме, в том, что «он держит людей за горло»... Между тем правда искусства актера в первую очередь в том и заключалась, что он не отступил от правды послевоенной действительности, показав всю непомерную сложность задач, которые приходилось решать Трубникову в эти трудные годы, и всю напряженность — до предела — его нелегкой жизни. Вряд ли в этой ситуации мог убедить зрителя «идеальный» герой. Точность социального портрета, который создал Михаил Ульянов, была обусловлена историзмом мышления актера, тем, что он сумел отразить в характере Трубникова сформировавший его исторический опыт и одновременно — опять же исходя из конкретной исторической ситуации — со всей убедительностью объяснить мотивы жестких, порой жестоких действий этого человека. Вот почему хотя на первый взгляд не «монтируются» в рамках одного характера эпизоды, где Трубников суров, резок, даже груб с людьми, и такая проникновенная сцена колхозного собрания, когда за того самого самоуправного Егора вдруг поднимается лес рук и у него от этого людского до-



«Степан Разин». Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова. Степан Разин

верия перехватывает дыхание, льются слезы и он смущенно и неловко утирает их помятой кепчонкой, — на самом деле «монтаж» этот органичен: он обусловлен содержанием цели, к которой, не щадя, сжигая себя, рвется коньковский председатель.

И по сию пору ульяновский Трубников напоминает нам, что жить надо страстями, что только полная включенность в дело, полная ему отдача и есть существование, достойное человека. Не укрываться от бурь века, не отступать перед его сложностями, а брать на себя трудную ношу, как бы ни была она тяжела, — этот внутренний призыв делает образ, созданный Ульяновым, современным.

В тех же дневниках, которые актер вел на съемках «Председателя», есть такая запись: «Надо думать о герое, а не только о человеке». Выраженная, быть может, не совсем точно, но весьма важная по существу мысль. Речь о том, что, играя Трубникова, необходимо помнить, что пафосом образа, крупностью заявленной в нем идеи он являет собой г е р о я определенной эпохи. Героя, который нужен своему времени.

Ульянов реализовал эту мысль. И хотя движением жизни, новыми ее проблемами на экран вызваны иные герои, иные характеры, Трубников остается ярким выражением причастности человеческой судьбы судьбам Родины.

Трубников — Ульянов не просто органичен своему времени. Он выразил его тенденции, заставил ощутить закономерность грядущих перемен. Не случайно критик А. Караганов подчеркивал: «Не со стороны пришли люди, которые эти перемены осуществили. И не в порядке одиночного изобретения родились идеи и принципы сентябрьского Пленума».

●

После того как вышел «Председатель», в рецензиях, статьях, очерках о Михаиле Ульянове можно было встретить примерно следующее: даже если бы Трубников оказался единственным созданием актера, его творческая миссия была бы выполнена. Все так. Но только какой настоящий художник согласится почить на лаврах, умиротворенно пожиная плоды прежнего успеха и не устремляясь вперед, не выдвигая перед собой новые задачи, не посягая на новые свершения? Тем более Ульянов — человек, отнюдь не склонный к размеренному образу жизни, органически не способный к состоянию покоя, жаждущий в искусстве постоянного движения. И хотя он сам признавался, что после окончания съемок «Председателя» у него было «опустошенное состояние», казалось, все без остатка силы, духовные и физические, забрала эта работа, но как только призвал «поэта к священной жертве Аполлон», он, не раздумывая, ринулся на приступы новой роли. Ведь, шутка сказать, ролью этой был Дмитрий Карамазов Достоевского в фильме «Братья Карамазовы» И. Пырьева.

Тут, вероятно, надо еще раз напомнить о зависимости актерской судьбы. К «священной жертве» его могут призвать, а могут и не

призвать. Он может выйти на взлетную полосу, чтобы воспарить высоко, а может остаться на обочине дороги, поджидая попутку, что в очередной раз повезет его по хорошо накатанной колее. В судьбе Ульянова, по счастью, возможностей взлета оказалось больше, чем скучной прозаической работы. Вспомним, что в театре к этому времени он сыграл в «Городе на заре» и в «Иркутской истории» А. Арбузова, в «Конармии» по рассказам И. Бабеля, в «Варшавской мелодии» Л. Зорина... И вот кинематограф вслед за Трубниковым предлагает Митеньку Карамазова — эту пучину страстей человеческих и эту чистую детскую душу, этого жестокого безумца и этого исходящего болью страдальца, эту «силу низости» и эту святую любовь. Предлагает раскрыть великую человеческую трагедию. А затем задает новую загадку воображению и мастерству актера, требуя в булгаковском «Беге», поставленном А. Аловым и В. Наумовым, сыграть фантасмагорическую фигуру Чарноты так, чтобы в этом сдвинутом к границам реальности персонаже показать всю неправдоподобную правду исторически закономерного завершения его судьбы. И вновь ставит нелегкую задачу совсем иного плана — воплотить образ известного советского полководца, прославленного маршала Г. К. Жукова («Освобождение» Ю. Озерова и «Блокада» М. Ершова). И заставляет вместе с режиссером С. Соловьевым искать «своего» Егора Булычова...

Ульянов с завидным упорством пытается освоить новые для него сферы человеческого существования, проникнуть в еще неизведанные им пространства сложной многозначности людского бытия. Увлекает в первую очередь именно это, а не просто перевоплощение в новые характеры. Впрочем, и само перевоплощение Ульянов как актер истинно современный понимает не как некий механический переход в другую форму, другую манеру человеческого поведения. Для него процесс перевоплощения связан прежде всего с постижением иного способа мышления, иной природы чувств, с продвижением в глубь человека и познанием его идейно-нравственного мира. И здесь, конечно же, духовно активная личность Ульянова не может не оставить свой заметный след. Вот почему даже тогда, когда материал роли как бы не очень отвечает его внутреннему складу, тому, что свойственно актеру, личностное начало Ульянова так или иначе заявляет о себе в созданном образе. Оно может несколько переориентировать его трактовку, придать в чем-то спорный ракурс прочтения, но это с в о е будет выражать принципиальные, сущностные черты ульяновского таланта.

Наверное, Митя Карамазов в исполнении Ульянова чуть сместился в сторону «добра», несколько очистился от чудовищных наслоений «карамазовщины» — в пронзительной сини его глаз взывает к нам мучительная боль, отчаянная беззащитность.

И в Егоре Булычове не обнаружишь того гневного протеста, той сокрушительной бунтующей силы, которые так привычны нам, воспитанным на традиционных сценических трактовках. Не страсть обличения движет ульяновским героем, а исступленное желание доискаться ответа на терзающие его вопросы.

Однако не слышны ли в таком Дмитрии Карамазове, каким представил его Ульянов, отзвуки умонастроений, определявших моральный климат жизни общества начала 60-х, не отозвалась ли своеобразным эхом в обретенной его Митей Карамазовым гармонии та борьба за чистоту душ, что стала содержанием многих примечательных произведений литературы, театра, кино, появившихся в ту пору?

Так же и с Булычовым. Даже если во многом не принимать экранную интерпретацию образа, апеллируя к устоявшимся традициям в его истолковании, нельзя не ощутить внутреннюю связь предложенного решения с той общественной потребностью в более пристальном, аналитичном взгляде на мир, которую чутко уловило тогда театральное и кинематографическое искусство, взяв на себя роль собеседника в серьезных раздумьях о жизни.

●

Соотносить содержание образа с веяниями эпохи, с современными задачами, брать дан-

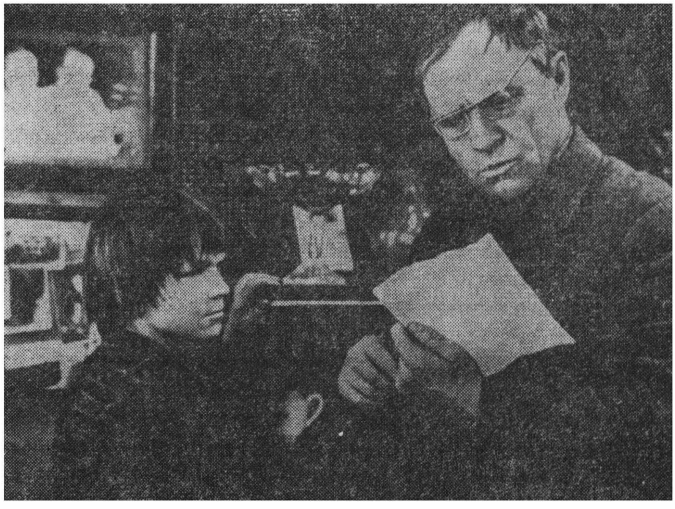
ную человеческую судьбу в соприкосновении с миром большой жизни... Но разве требование это, выдвинутое еще Станиславским, не является непреложным законом для каждого, кто причастен к творчеству? И не ломлюсь ли я в открытые двери, когда стараюсь доказать, что именно эти творческие принципы питают кровеносную систему такого художника, как Ульянов, что они и есть едва ли не главная определяющая его успеха? Но знание тех или иных творческих законов еще не означает плодотворного их применения. Когда происходит механическое соприкосновение с фактом реальности, когда подлинный кусок действительности художник не пропускает через свое сердце, свой темперамент, тогда искусство мертвеет, утрачивает действенную силу. Все дело в том, что Ульянов испытывает внутреннюю потребность поверять свое творчество жизнью. Не ее сиюминутными событиями, а явлениями характерными, глубинными процессами, тенденциями развития. Потому его герои не просто существуют в предлагаемых обстоятельствах — они используют эти обстоятельства, чтобы сказать нечто важное, решающее о человеке и его проблемах, об уроках пережитого исторического, жизненного опыта. Трубников, может быть, наиболее яркий и убедительный тому пример. Но, как покажет последующий разговор о других работах актера, герои Ульянова неразрывны с его личными раздумьями о жизни, с его нравственными исканиями, с его собственными убеждениями.

С именем Ульянова прочно связано понятие — современный актер. «Современный» можно прочесть и в прямом смысле — как создатель образов современников, характеров людей, живущих сегодня, рядом с нами. Скажем сразу: в современном материале, современной роли Ульянов чувствует себя на редкость вольготно — это его стихия, его территория, его дом родной. Здесь он, оснащенный подлинным знанием, во власти широкого воображения, вдохновенной фантазии. Он не поспешает за жизнью — идет с ней вровень, не регистрирует ее ход с добросовестностью прилежного ученика — смело вторгается в ее гущу, делает самостоятельные выводы и открытия. Он не гость в этом мире, а хозяин. Острое чувство ответственности пронизывает работы Ульянова, особенно работы последних лет. Каждый день нашей жизни — это не только проживаемый миг настоящего, закладывается фундамент здания, этажи которого поднимутся в будущее. Крепким, надежным должен быть этот фундамент, нельзя, чтобы в него попала негодная порода: кладка должна быть прочной. И Ульянов с огромным гражданским темпераментом отстаивает высокие идеалы, борется за пробуждение лучшего в человеке, стремится к преобразованию человеческой души.

Роли, к которым теперь все чаще обращается актер, — традиционно бытовые, вроде бы и не претендующие на широту звучания. Казалось бы, ульяновские герои теряют в масштабе, в некой монументальности... Однако Ульянов и сюда привнес свое историческое чувствование человека, свое понимание насущных его проблем и потребностей, и характеры новых его героев обретают особую рельефность, получают как бы дополнительную «силу света».

На этом пути судьба не случайно свела Ульянова с Шукшиным. Не с самим Василием Макаровичем довелось встретиться на съемочной площадке — увы, при жизни Шукшина такая встреча не состоялась — с его литературой, с его героем.

Было бы странно, невероятно даже, если бы талант Ульянова не пересекся с творчеством горячо им любимого, глубоко почитаемого, а главное, столь близкого по духу, по устремлениям художника. Волновавшие Шукшина проблемы смысла человеческого существования, подлинной и мнимой красоты жизни, духовности бытия, его беспокойные размышления о нравственном облике человека (обращенным к читателю тревожным вопросом: «Что с нами происходит?» заканчивалось одно из последних произведений писателя), чуткая отзывчивость души на прошлое и настоящее своего народа — все это составляет и пространство интересов Ульянова, и предмет его раздумий, его поисков. Для него, как и



«Позови меня в дáль светлую». Николай

для Шукшина, центр притяжения — русский национальный характер, взятый в его самобытности, в разнообразии проявлений, в мучительных поисках истины.

Уже после того как пройдет по экранам фильм «Позови меня в даль светлую», снятый по киноповести Василия Макаровича Г. Лавровым и С. Любшиным, где надолго запомнилось великолепное актерское трио — Л. Федосеева-Шукшина, С. Любшин и М. Ульянов, а если точнее — три ярких несхожих характера, ими созданные, Ульянов поставит (вместе с Г. Черняховским) на сцене вахтанговского театра спектакль по роману В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» и сыграет в нем роль Степана Разина. Сложный образ центрального героя, в котором отразились крутые перевалы истории, переплелись разумное и стихийное начала, героя, в котором билось сердце, сжимаемое одновременно «жалостью и злостью», и вскипала от гнева кровь, толкая на жестокие дела, Ульянов воплотил, ничего не смягчая, не стараясь «улучшить» прошлое. Он следовал реалистическому письму Шукшина, только, может быть, его сценическая палитра предлагала более густые краски. Степан Разин у Ульянова хорошо понимает: волю, которую он мечтает дать народу российскому, голыми руками не возьмешь, тут неизбежны жестокие схватки, кровопролитные битвы, за нее «горло грызть надо». Он потому такого сурового, беспощадного, бешеного нрава, что знает, какой ценой надо платить за свободу. И он страдает от этого, мучается этим и несет свою трагическую вину, будучи не в состоянии разрубить туго стянутый узел жестоких противоречий. Раз воля — это значит добро, но почему же добро добывается с помощью зла, почему неизбежно насилие?! В тисках этого конфликта бьется, не находит выхода ульяновский Степан Разин, чтобы гибелью своей искупить грех, чтобы, положив голову на плаху, тем самым заявить о неодолимой тяге народа к свободе, к добру.

Добро, доброта — в этом видит Ульянов основу русского народного характера, его неотразимую привлекательность, его магнитную силу. Народность не есть некая внешняя особенность. Уловив только повадки, особый говорок, народный тип не создашь, истинно народное начало следует искать в корневых свойствах человека.

Ульянову, как немногим актерам, удаются народные типы. Он их видит, слышит, что называется, нутром чувствует. Не с берегов

ли Иртыша, где протекало его детство, принес он это безошибочное чувство? Не с той ли поры укоренилось оно, когда вместе с отцом — председателем колхоза — ездил по полям, а может быть, и с той, когда вместе со своими сверстниками провожал отходящий от городской пристани переполненный пароход: на фронт ехали их отцы, старшие братья... Во всяком случае, навсегда сохранилось в нем уважение к особому типу человека — сибиряка-труженика, знающего свое дело, живущего своим нелегким трудом и признающего только людей работящих, ответственных, любящих свою землю.

А если говорить об основах, которые заложила в нем театральная школа, то Ульянов последовательно претворяет в творчестве завет своего великого учителя Евгения Багратионовича Вахтангова: «То, что отложилось в народе, — непременно бессмертно. Вот сюда художник должен устремить глаза своей души».

В фильме «Позови меня в даль светлую» Ульянов создает живой портрет сельского жителя: тяжеловатая посадка приземистой, коренастой фигуры, застегнутая на все пуговицы серая хлопчатая рубашка, видавший виды пиджачок, готовый затрещать по всем швам... Все это меткие, как говорится, «по делу» штрихи, но правда народного характера слагается в первую очередь из других компонентов.

Николай сватает свою сестру Грушу, которая разошлась с мужем и живет вдвоем с сыном-подростком. Сватает с поистине одержимой энергией, с неиссякаемым азартом. Тот ритм, какой задает этим эпизодом Михаил Ульянов, взятая им высокая тональность говорят о том, что забота эта — дело для него в высшей степени серьезное, продиктованное самим крестьянским укладом, крестьянской психологией: никак нельзя бабе без мужика, в доме должен быть хозяин. Сама-то Груша не так уж стремится к новому замужеству, но Николай — Ульянов искренне убежден, что он должен устроить ее жизнь, и потому так хлопотливо деятелен, так спешит все уладить.

В герое Ульянова сразу прочитывается хозяйственность, деловитость. Вроде бы ничего не сказано, какой он работник, но по тому, как сидит Николай вечерами в своем тесном закутке за столом, обложенный бумагами, как сосредоточенно щелкает счетами, понимаешь: хороший у колхоза бухгалтер, болеющий за дело, ответственный.

Ответственность он чувствует и за Грушу, и за племянника Витьку — чувствует как глава рода, который печется о том, чтобы все было «как положено». Оттого и доволен очень, что приискал сестре жениха — со счастливой улыбкой сообщает ей об этом, оттого, видимо, и торопится заверить, что «хороший мужик» Владимир Николаевич, и волнуется, суетится, устраивая встречу. Всю сцену знакомства Ульянов проводит, не только не маскируя — форсируя целенаправленность своего героя. Как старается он показать «товар лицом», с какой прытью, обнимая за плечи гостя и Грушу, пытается приблизить их друг к другу и с какой неистовой досадой грозит кулаком сеструхе, когда та осторожным движением хочет от Владимира Николаевича отодвинуться.

Только однажды он как бы переведет дыхание, отвлечется от «дела» и отдастся песне про тонкую рябину. И так слаженно, в таком стройном единстве дуэта брата и сестры будут звучать их голоса, являя душевную близость, сердечность, чистоту этих людей, что, пренебрегая законами гостеприимства, Николай решительно, выразительным жестом попридержит Владимира Николаевича, не даст ему вступить в песню: третий здесь сейчас — лишний.

Усердием, с каким Николай старается устроить дела житейские, настойчивыми его попытками наставить племянника на путь истинный руководит вовсе не тот голый практицизм (о каком тут практицизме может идти речь, когда видишь скромную обстановку и тесноту избенки, где живет большая семья Николая), что некоторым придает особую силу натиска. Здесь правят иные чувства. И безграничная, бескорыстная доброта души, и тоска по иным далям... У самого Николая не очень-

«Самый последний день». Ковалев

то задалась судьба. Ульянов умело сопрягает настоящее и прошлое героя: «...нам война дорогу переехала, будь она проклята. Если б не война-то, я бы высоко летал!» В эту возможную высоту полета актер вселяет веру уже хотя бы тем запасом недюжинной энергии, духовных сил, которые открывает в Николае со всей эмоциональной щедростью своего таланта. Прекрасно найденная Шукшиным неожиданная, но такая существенная деталь, как до основания поразившее Николая сделанное им в Гоголе «открытие»: «Русь-тройка!.. А в тройке-то едет шулер...», великолепно использована актером, выявляющим духовное поведение своего героя.

Когда Михаилу Ульянову представилась возможность выбора материала для самостоятельной кинопостановки, он не случайно остановился на повести Бориса Васильева «Самый последний день», героем которой был простой работящий человек, только не хлебные поля взращивающий, а осваивающий другую многотрудную ниву — неблагополучные участки нашей жизни. Семена Митрофановича Ковалева, лейтенанта милиции, участкового инспектора, Ульянов сыграл сам. Ему был близок по духу этот скромный, не очень приметный, не дослужившийся до больших наград и чинов человек, но завоевавший моральный авторитет и глубокое уважение окружающих честным отношением к делу, справедливостью и добротой. Не «добренького» милиционера, как привиделось некоторым, показал он с экрана, а щедрость человеческого сердца, доброжелательность, любовное отношение к людям. Показал силу этих прекрасных качеств, их противостояние равнодушию, черствости, злу, их жизненную необходимость.

Тема эта оказывается в центре творчества актера. Становится его нравственным кредо, его гражданской страстью.

Обращаясь к ней неоднократно, Ульянов при этом ищет разные подходы, пробует разные приспособления. В фильме «Позови меня в даль светлую» он пользуется привычными реалистическими красками, только накладывает их резкими мазками, манера письма энергичная, выпуклая. Актер высекает и драматические ноты, и рождает чувство светлой печали, и вызывает ответный добрый смех. По сравнению с этой работой роль Ковалева кажется сыгранной более однотонно и сдержанно. Что ж, таков характер героя, не располагающий к пиршеству красок, требующий ак-

терской сосредоточенности, особой, неброской освещенности, лаконизма средств. А вот Алексея Ивановича Кустова из картины «Последний побег» (сценарий А. Галина, постановка Л. Менакера) Ульянов играет в манере почти эксцентрической, «театральной», предельно заостряя форму выражения.

Невольно вспоминается его Друянов из спектакля «День-деньской» (пьеса А. Вейцлера и А. Мишарина), который сразу приковывал внимание рельефным обликом: актер и особую походочку ему придумал, и голос сделал гнусавым, интонации нарочито протяжными. Однако не столько колоритностью внешнего рисунка был интересен этот образ — такими же смелыми, неожиданными средствами Ульянов раскрывал удивительно яркую, значительную личность героя.

Но то в театре с его сценическими законами, а оправдает ли себя попытка воспользоваться театральным приемом на экране? И чем она вызвана?

...Кустов, руководитель оркестра спецшколы для трудновоспитуемых, в кадр входит стремительно, заметно припадая на раненую ногу, но не сбавляя от этого шага — держит ритм походного марша, который, повинуясь его энергичным дирижерским взмахам, исполняют воспитанники. Эту стремительность не только походки — характера будешь ощущать на протяжении всей ленты: к состоянию покоя и безмятежности Кустов непривычен. Тем более когда речь идет о человеческой судьбе, да еще о судьбе подростка, которого не баловали вниманием и теплом близкие. Вот тут Алексей Иванович готов сражаться до конца. Он и бьется изо всех сил за то, чтобы Витька Чернов, одаренный молодой музыкант, неплохой, в сущности, но подраненный жизнью паренек не чувствовал себя обделенным, не нужным никому в этом мире, чтобы не пошел по неверному пути, не искалечил себе будущее. Бьется до той минуты, пока вдруг не остановится не выдержавшее огромного нервного напряжения больное сердце.

Вот такая история, такой герой.

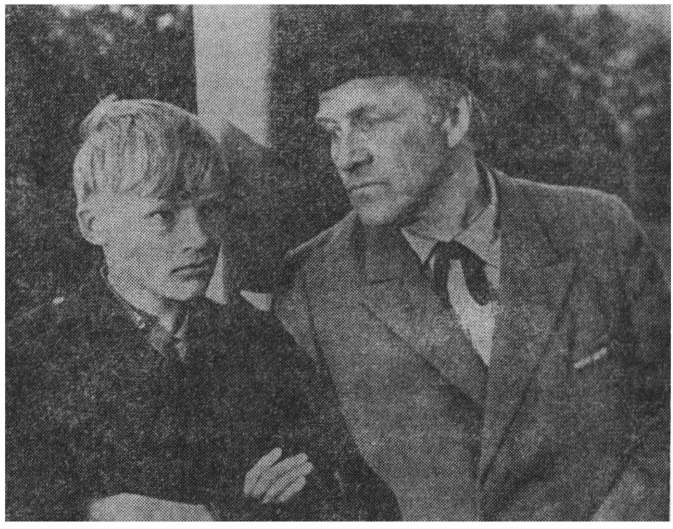
— Почему в высшей степени интересной для меня показалась картина «Последний побег»? Потому, что личность этого экстравагантнейшего, любопытнейшего со всех точек зрения, исключительного и в то же время типичного героя, типичного в том смысле, что на Руси всегда были добряки и чудаки — на чудаках и добряках мир держится, несет в себе огромный заряд добра. Кустов не принадлежит к тем героям сцены и экрана, которые, занимая высокие посты и обладая определенной властью, делают благие дела, что само собой разумеется, ибо для этого они в свои кресла и посажены. А вот, не имея ни особых тылов, ни особых возможностей, броситься на защиту добра и справедливости, искренности, сердечности и стыдливости — для этого нужно обладать высокими человеческими качествами, к сожалению, порой мы их растрачиваем: нередко блаженствует другой тип людей. Именно потому мне и хотелось рассказать о бессребренике, о человеке, вроде бы ничем не выдающемся — и медалей-то у него всего две, и должность в высшей степени скромная, но на самом деле — крупном. Крупном по той простой особенности, что у него есть потребность, жажда помогать другим. Он любит этих мальчишек, он их вытаскивает — не за зарплату, он отдает этому все сердце.

Нам не хватает Дон-Кихотов. И мне он нужен. Потому что я сам, я, человек, Ульянов, страдаю от того, что жизнь порой хотят заполонить люди алчущие, хапающие — потребители, а таких, как Кустов, теснят, отталкивают...

Я понимаю, что будут и те, и другие, но я счастлив, что воспел этого человека, и тем профессия моя прекрасна.

Я стремился показать на экране не доброго вообще, не хорошего вообще — Кустов, кстати сказать, в чем-то неуживчивый, не больно покладистый, даже противный порой мужичонка, но в основе своей он благороден...

Ульянов и не играет стопроцентно добродетельного героя. Его Кустов колюч, наступателен, идет напролом. Нет в нем мягкости обхождения, напротив, он взрывчатый человек. Неожиданный — в поступках, резкий — в словах. И — пронзительный в своей способ-



«Последний побег». Кустов

ности думать о других, жить заботой о других.

Отсутствие в образе «округлости», его острые углы, «шипы», шероховатости и повлекли за собой такую же остроту в приемах воплощения роли, а накал чувств героя — высокий «вольтаж» исполнительской манеры. Элементы эксцентрики при этом не только не оказались противопоказаны правде претворяемого характера, но помогли эту правду выразить.

— Это яростная для меня роль, — признавался Ульянов.

Добавим, что и сыграна она яростно: непримиримо к тому, что актер отвергает, и с такой же страстью утверждения добрых человеческих начал.

Полутона вообще не очень свойственны художественной палитре Ульянова. Он актер «громкий» в том смысле, что об идейном, нравственном посыле образа заявляет со всей воинствующей энергией художнической позиции. Краски его всегда ярки, но оттенки их меняются в соответствии с характером поставленных задач, с избранными путями достижения цели.

Наверное, не менее «яростная» для актера роль Ричарда III в одноименном спектакле, поставленном на сцене Театра имени Евг. Вахтангова Р. Капланяном (М. Ульянов также осуществлял его режиссуру). В своеобразный спор с устоявшимися представлениями о границах прочтения классики Михаил Ульянов вступает с первых же минут своего появления на сцене. В ульяновском герое — в его сгорбленной фигуре, в угловатых резких движениях — нет и следа от величия и импозантности королевской особы. Напротив, заявляет о себе не скрываемая никакими королевскими одеждами нахрапистость мужлана, грубый натиск, наглая сила. Наглость и цинизм, полная аморальность правят героем, одержимым фатальной жаждой власти. Королевский трон — а он, сколоченный из темных дубовых досок, занимает почти всю сценическую площадку — заветнейшая мечта Ричарда; вернее, неудержимая его цель. Эта разность масштабов — маленький, словно придавленный к земле своим уродством человек и огромный трон — символ неограниченной власти — будет и впредь подчеркнута в спектакле, когда Ричард, получив наконец корону, водрузится на самую вершину престола. Но тем более страшный, тревожный смысл откроется в этом про-

«Ричард III». Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова. Ричард III

тивопоставлении: не титаническая личность захватит все бразды правления, хотя сами усилия, затраченные на достижение цели, поистине титаничны, — злодейство предстанет в своем ничтожестве.

Ульянов не играет «чистую трагедию», порой он намеренно снижает образ, пользуясь и бытовыми красками, и приемами гротесковыми, и эксцентриадой даже. И все это не деформирует характер, но придает ему большую жизненную объемность.

У Ульянова Ричард не просто старается захватить трон, он изо всех сил спешит ускорить этот час, потому действует с такой моторной, яростной энергией, не давая себе никакой передышки. Идет своеобразный «blitzkrieg», где перемалываются через жернова насилия и произвола человеческие судьбы, жизни, человеческое достоинство. И крутит эти жернова, пользуясь бездействием запуганных жестокостью, охваченных страхом людей, сделавший ставку как раз на страх нравственный ублюдок.

В таком прочтении образа выводы, подсказанные произведением Шекспира, протягивали нить к урокам ближней истории, напоминали о кровавом пути германского фашизма, когда дешевый фарс вылился в чудовищную по сути и масштабам трагедию. И в то же время представали, так сказать, в «местном» значении: художник протестовал против подобных «маленьких» ричардов, против такой перестановки сил, когда берет верх наглость, торжествует хамство, задавливая своим сокрушительным натиском праведность.

●

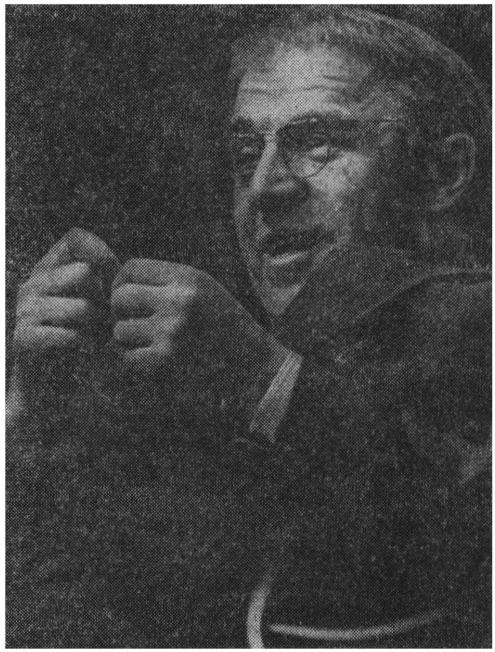
Жизненная позиция, характер поведения человека в данных обстоятельствах — вот что определяет для Ульянова «судьбу» персонажа, в которой раскрываются и типическое своеобразие личности, и общественная ситуация, обусловившая ход, развитие этой судьбы. И в «производственном» фильме или пьесе, конфликты которых самым тесным образом связаны с актуальными вопросами экономики и управления народным хозяйством, актер в первую очередь стремится раскрыть ту жизненную философию, что подвигает героя на те или иные поступки.

В образе управляющего трестом Игната Максимовича Нуркова в фильме «Обратная связь» (сценарий А. Гельмана, постановка В. Трегубовича), который покоряет обаянием внутренней силы, ума, искренности, то есть явно привлекает симпатии зрителей, Ульянов выделяет, ставит на обсуждение проблему компромисса, выбора. В новых для него условиях работы Нурков не смог сохранить собственную честную позицию, не сумел вовремя сказать «нет» обязательствам нереальным и тем самым предупредить потерю немалых государственных средств. Показывая героя в этой ситуации, актер не спешит его «осудить», он как бы заставляет «войти в его положение», раскрывая и всю сложность обстоятельств, в которых оказался Нурков, и вроде бы чувствуя некий здравый смысл того встречного обязательства, что принял на себя управля-

ющий, и разделяя с ним нелегкую ношу огромной ответственности за судьбу большого государственного дела... И тем не менее, понимая Нуркова, он в конечном итоге не принимает его выбора, его по сути приспособленческой позиции. Отсюда и драматическое звучание образа.

Наверное, роль Михеева в фильме «Факты минувшего дня» (сценарий Ю. Скопа, постановка В. Басова) могла бы стать для Ульянова неким продолжением разговора о выборе, исследованием психологии, поведения человека в ситуации, сходной с нурковской. История Михеева, директора химического комбината «Северный» — история человека, который осознает, каких огромных убытков стоила государству его трусость. Тактика «техники безопасности» — тема интересная, серьезная. Но драматургия картины такова, что как раз самое существенное: момент раздумий героя, борения с самим собой, наконец, решение все-таки отойти на безопасный путь, капитулировать перед возможными лично для него нежелательными последствиями — все это остается за кадром. Ульянову трудно «развернуться» в ограниченных рамках роли. Ему приходится в основном играть результат — констатацию ошибок своего героя. Но и в этом материале актеру удается выразительно передать немаловажное — усталость Михеева от неправильно прожитой жизни. В этом когда-то активном, сильном человеке словно угасла живая, трепетная искра, лопнула та струна, что держала его в форме энергичной жизнедеятельности.

Нельзя сказать, чтобы столь уж велики были литературные достоинства пьесы «Деньденьской», но она смогла зажечь актера нравственными качествами Игоря Петровича Друянова, его несуступчивым, мужественным характером. Давно уже закрылся вахтанговский занавес, искусство одарило тебя за это время множеством новых впечатлений, а вот осталось в памяти лицо Друянова, когда после решающего разговора с министром положит он телефонную трубку и скажет свою последнюю фразу: «Будете думать?..» В эту фразу Ульянов вложит и досаду, и боль своего героя, и надежду. Потому что не первый уже раз собираются освободить Друянова от занимаемой должности (у него не только три ордена Ленина, но и двенадцать выговоров разного калибра), а он «за так» своего завода не отдаст! Не из амбиции сопротивляется, не кресла жаль — предлагают другое, повыше, а не может он оставить дело, которое начал, в которое не просто верит, за которое не просто борется — душу наизнанку выворачивает...



«День-деньской». Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова. Друянов

Жаль, что так мало возможностей для того, чтобы создать объемный характер, предоставил актеру фильм «Факты минувшего дня» — Ульянов предложил интересный ракурс прочтения образа.

В чем-то сходное преломление характера — в телевизионном фильме «Транзит», поставленном Валерием Фокиным по сценарию Леонида Зорина. Ульянов сыграл здесь ярко,

неожиданно, и эта работа ему по-своему дорога. Впрочем, Ульянов сам рассказывает о ней.

— В этой несколько странноватой, уязвимой, с точки зрения прописной морали, истории — случайная встреча со случайной женщиной — мы с Мариной Неёловой старались открыть подспудный, скрытый ее смысл. Живет такой человек, Багров Владимир Сергеевич, личность волевая, независимая. Ездит в Мали (он архитектор. — *Н. И.*), распекает своих подчиненных. Благополучный человек. Работа, дом, семья, сын уже большой... И вдруг какая-то странная случайная встреча — с маленькой, милой, хотя и невзрачной в общем, незаметной на первый взгляд женщиной, в которой он открывает для себя человека большой, искренней, нетронутой души, человека большого мужества. И выясняется, что она сильней его. Оказывается, что за броней властности, недоступности, резкости — зависимая, усталая душа. Независимый на вид и зависимый по существу. Видимость и суть — это и есть тема фильма.

Жизнь сложнее наших установок, наших выкладок, наших планов. И мы подчас не успеваем за жизнью, и только чрезвычайные порой обстоятельства открывают человека с совершенно неожиданной стороны. Экстремальная история, что произошла с героем «Транзита», вдруг обнаруживает ту человеческую грань, которую мы обычно не видим...

— Усталось Багрова от того, что он по большому нравственному счету живет не так, как следовало бы, как велит совесть, — не подтолкнет ли это неожиданно проявившееся душевное состояние героя кое-кого к необходимому самоанализу, к серьезной внутренней самопроверке?

— Я считаю, мне повезло, что удалось подвести зрителя к таким потаенным сторонам души, которые мы прячем порой даже от самих себя.

Почему-то, читая Чехова, или Бунина, или Куприна, мы удивляемся тому, как они заглядывают туда, в глубину души этих разных своих, прекрасных героев. Но вот о современниках наших словно боимся рассказать какие-то вещи, реально существующие. Редко стремимся к такому вот проникновению — чеховскому, бунинскому. Ведь мы хотим найти причины тому, что происходит вокруг нас. А они не только, скажем, в хозяйственных или экономических вещах, их надо искать в душах людей, в отдельном человеке — этом атоме нашего общества, в котором тоже что-то происходит, какой-то поворот, сдвиг... И в этом атоме надо что-то найти и что-то понять. Через одно человеческое сердце можно увидеть многие процессы, происходящие в сегодняшней жизни.

Мне кажется, что Зорин написал глубокую драматичную историю. Ее нельзя читать односложно — только по сюжету. Главное в ней — человеческое открытие.

Ульяновские герои не знают легкого существования, им не свойственно шутя и играючи шагать по гладкой дороге, у них всегда трудный путь. Актер не склонен убаюкивать обещаниями безмятежной «красивой жизни», он знает, какими стараниями и усилиями созидается новое, в каких напряженных порой столкновениях утверждает себя достойное, справедливое, доброе. И он несет эту правду, помогая требовательным отношением к человеку осознать все величие наших моральных ценностей, улучшать мир, людей.

— Мне иногда говорят: слушай, ну расскажи о жизни так, чтобы люди отдохнули. Меня это яростно злит — эта жажда «отдохнуть». Те, с кем я спорю, мотивируют: «Ведь жизнь так красива, красота...» Ну, конечно, красота, кто ж будет возражать. Но нельзя жить по принципу «все хорошо, прекрасная маркиза». Тем более в искусстве. Смысл актерского существования, мне кажется, не ублажать, не украшать, а не давать людям благодушно взирать вокруг, умиротвориться.

Поэтому все мои работы последних лет, и удачные, и неудачные — всякие есть, — диктовались именно этим.

Нельзя, чтобы зритель голосовал за искусство только как развлечение и отвлечение от

«Обратная связь». Нурков

действительности с ее сложными проблемами. А ведь некоторые художники кидаются на эту потребу и очень даже в этом преуспевают. Между тем ничто так не вредно в искусстве, как приучать к бездумному его поглощению. Человек в нашем трудном мире, когда жизнь непрерывно ставит перед ним сложные вопросы, обязан думать, обязан искать на них ответы, а не отходить равнодушно в сторонку, ожидая, что кто-то другой сделает это за него. Фильм, пьеса не могут быть подобны пустому ореху, в их сердцевине должно быть крепкое ядро. И должен быть нерв, трепет в нашем искусстве. Ведь не случайно народ выбрал своими любимцами Шукшина, Высоцкого — «кричащих» актеров. Почему? По той простой причине, что эти художники являются теми голосами, через которые выражается радость или тревога народная.

●

В молодые свои годы Ульянов играл комсомольцев — тех, кто начинал свою биографию в революционном Петрограде, кто закладывал социалистический город на Дальнем Востоке. Это действительно было начало — новой, неизведанной, манящей счастьем преодоления трудной и прекрасной жизни.

Сегодня в репертуаре актера роли, требующие от героя подведения итогов, оценки пройденного им пути.

Первые он воплощал со страстью и горением молодости, ко вторым пришел, обогащенный жизненным опытом, с мудрым взглядом художнической зрелости.

Можно без преувеличения сказать, что Сергея Никитича Абрикосова в фильме «Частная жизнь» Ульянов играет как большой актер. Не только с безукоризненной точностью, разнообразием красок, эмоциональной наполненностью, но с той глубокой правдой проникновения в характер, которая есть результат не просто высокого профессионализма, а такого человеческого понимания данной судьбы, будто она и есть твоя собственная. Особенности натуры, способ мышления, своеобразие внутреннего склада — все это получает такое живое, конкретное выражение, что словно бы исчезает видимость искусства. Возникает полное доверие к происходящему с героем, более того — появляется возможность разделить с ним сложный и трудный путь самоанализа, свободно и непроизвольно погружаясь в мир его внутренней жизни.

Уже в том, как Абрикосов проходит по вестибюлю министерства, как открывает дверцу машины, кидает на заднее сиденье папку, шляпу, некоторое время сидит молча и неподвижно, а затем, приехав на работу и решительно приказав секретарше никого к нему не пускать, начинает разбирать ящики своего стола, — уже в этой своеобразной увертюре к образу прочитываются и черты биографии, и нечто существенное в характере, и чрезвычайность переживаемого момента.

Потом вечером, дома, присаживаясь к чаепитию за общий стол и внимательно оглядывая сидящих за ним родственников так, словно впервые видит эти лица, он вроде бы заинтересованно станет задавать вопросы, на самом деле думая совсем о другом. О том, о чем чуть позднее скажет сдержанно и спокойно: «Пенсия... персональная...»

Завершая эпизод, камера запечатлеет Абрикосова на фоне коричневой спинки большого кожаного дивана: Сергей Никитич устало закрывает глаза. Сейчас только усталость, только это состояние какой-то давящей тяжести... Завтра к этому ощущению прибавятся другие.

Драматическая струна образа, что звучит у Ульянова то сильным, открытым звуком, то негромко аккомпанируя состоянию героя, — это осознание Абрикосовым того, что он отторгнут от работы, которой отдавал все помыслы, которая поглощала все его существо, составляла смысл жизни. Даже не понятная обида, что так вот, просто и легко, одним росчерком пера от него отказались, сразу подписав поданное сгоряча заявление об уходе, и уж тем более не переживания по поводу утраты связанных со служебным положением материальных благ, а вот это мучающее, терзающее чувство, что ты, полный сил, огромного опыта, энергичный, инициативный, здоровый человек, — не у дел. Он, как рыба, выброшенная на берег: вне привычной среды ему нечем дышать.

Поддерживаемый и направляемый искусством такого «актерского» режиссера, как Ю. Райзман, Ульянов достигает настоящих драматических высот. Одна из таких точек — финал сцены у Нелли Петровны, бывшей секретарши Абрикосова, домой к которой приходит он неприкаянный, не находящий себе места. Его чуть наигранное бодрячество, грубоватая шутливость сменяются неожиданным, обжигающим откровением: «Хочешь я тебе скажу правду? Я не знаю, как мне жить».

Пронзительность этого момента остра тем паче, что существу того Абрикосова, которого мы успели узнать, кажется, противопоказана лирическая нота. Человек властный, резкий, привыкший довлеть над всеми, быть хозяином положения, и вдруг такое признание, такая исповедальная интонация...

Не отсюда ли, не с этой ли минуты начнется для Сергея Никитича Абрикосова движение к пересмотру собственной жизни, к трезвой ее оценке?

Ульянов не делает крутого, на 180 градусов, виража, показывая воздействие на Абрикосова по крайней мере восьмибалльного подземного толчка, вызванного экстремальной ситуацией, в которой тот оказался. Характер ведь редко меняется, а тем более сразу, даже под сильным влиянием обстоятельств. И Сергей Никитич не откажется тут же от привычки повелевать, от решительных, не требующих возражений интонаций, порой даже от приказного тона, от непоколебимой уверенности только в своей правде. И с его эгоцентризмом мы еще столкнемся, и с душевной неделикатностью, что ли, когда, погруженный в себя, в собственные переживания, не подумает о чувствах другого, не заметит своей бестактности. Но, может быть, это и ценно, что не склонный к рефлексиям человек, получив невольную возможность «остановиться», ощущает необходимость «оглянуться», подвергнуть свое прошлое некоей нравственной самопроверке?

— Мне кажется очень существенной работа у Юлия Яковлевича Райзмана в фильме «Частная жизнь». Для меня существенной. Не с точки зрения успеха — насколько роль мне удалась, а по ее значимости. Я уже не говорю о том, что работать с большим мас-

«Факты минувшего дня». Михеев

тером — это великое счастье, потому что ты начинаешь с какой-то новой стороны познавать и окружающий мир, и свою профессию. Это само собой. Но впервые творческая моя судьбина подарила мне характер, в котором нужно было сыграть интереснейший процесс. Процесс пересмотра как будто непоколебимых для героя вещей. Человек прожил всю жизнь, честно прожил, честно. Он жил и работал убежденно, уверенный в том, что его способ жизни — единственный, иначе нельзя. И вот его основательно тряхнуло — в расцвете сил отправили на пенсию. У человека нашлись и воля, и трезвый ум, чтобы понять: не все в той, прошлой жизни было верно. Вот этот анализ собственного существования, исходя из диалектики бытия, из окружающей действительности, так интересен, так, мне кажется, важен и нужен, что работал я с большой увлеченностью. Это очень сложный и очень серьезный нравственный вопрос — права и внутренней силы на пересмотр прожитого, на его оценку. Нельзя встречать опасность, как страус, зарыв голову в песок, и говорить — нет, вот так, как делаю я, это единственно правильно. Если у тебя голова в песке, а наверху другая часть тела, то ты, конечно, не воспринимаешь его, этот мир, не можешь ничего по-настоящему оценить... А жизнь ведь движется, все время идет вперед...

Эту способность своего героя к ретроспективному и одновременно перспективному взгляду (сама возможность критически взглянуть на себя со стороны уже и есть в какой-то степени открытие новой перспективы) Ульянов раскрывает как процесс непростой, дающийся нелегко. Он требует мужества — не всякий ведь может посмотреть правде в глаза, если правда эта не так уж привлекательна.

Абрикосов постепенно, трудно, но приходит к осознанию того, что та самая работа, в которой для него заключались и цель, и содержание жизни, в которой он только и находил подлинное удовлетворение, была и неким прикрытием его душевной сухости, скупости его чувств, отсутствия подлинного интереса к людям. У него никогда не было свободного времени для «частной жизни». Не было времени, желания понять другого. Он всегда оставался единственной, самой высшей инстанцией. Отсюда — отсутствие контактов с детьми, довольно сложные отноше-

ния с женой, у которой свои интересы, своя жизнь.

— Куда это все ушло... — то ли спрашивая, то ли раздумывая, скажет Сергей Никитич, вспоминая далекие годы, когда им с Натальей Ильиничной «было хорошо». Они сидят в опустевшем цирковом буфете, не обращая внимания на звонки, приглашающие в зал, на предупредительные напоминания официантки, стараясь как можно дольше удержать этот редкий миг единения, взаимного присутствия, раскрепощения души. «Я тебя очень люблю», — признается Сергей Никитич жене, и в робком, смущенном жесте, которым он неловко погладит переносицу, прикрывая глаза, вдруг откроется его незащищенность.

С подобным неожиданным проявлением в общем-то жесткой, если хотите, в чем-то дес-потичной натуры Абрикосова придется столкнуться еще раз в финальной сцене, когда Сергей Никитич узнает о том, что его просили срочно позвонить в министерство. Стремительный рывок к телефону, быстрое вращение диска, нетерпеливое постукивание оправой очков: «А, черт, занято!», нервная поступь пересекающих комнату шагов — как это все снайперски точно передает состояние героя! И «говорящая» пауза, когда вдруг на мгновение останавливаются пальцы, шнурующие ботинок: а может, зря все это, пустой номер? И молниеносно оценивающий свой внешний вид — нет, я еще ничего, в порядке! — цепкий взгляд...

«Частная жизнь». Абрикосов

И все это по нарастающей — ритма, эмоций, мысли, — чтобы вылиться в ту коду, в тот самый «крупный план», о котором говорилось в начале этой статьи. Крупный план и в прямом, терминологическом значении этих слов, и в переносном, поскольку от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду шло накопление духовного, нравственного содержания образа, продвижение к истинному его масштабу. Энергия мысли актера властно вела к этому итогу, дав результат поистине значительный.

Статья эта уже набиралась в типографии, когда ее автору довелось стать свидетельницей большого успеха картины «Частная жизнь» на 50-м Международном кинофестивале в Венеции (она вызвала самый живой интерес и у профессиональной критики, и у публики) и присутствовать при вручении Золотого приза — одной из четырех высших фестивальных наград, — присужденного Михаилу Ульянову за лучшее актерское воплощение режиссерского замысла в фильме Юлия Райзмана. Международное признание высокого профессионального уровня, художественной силы этой работы подтвердило ее значимость, ее весомость в репертуаре артиста.

Человеческое открытие... Оно всегда было для Ульянова притягательным магнитом — и в жизни, и в искусстве. К нему актер устремляется со всей щедростью самоотдачи, во всеоружии знания. Чтобы явить правду. Чтобы «много сказать миру добра». Чтобы растревожить человеческую душу, разбудить мысль.

Вряд ли есть надобность подводить какие-то итоги пройденного отрезка пути художника, который находится в движении, в неостановимом процессе творчества, который постоянно ищет новые возможности, новые формы разговора со зрителем о насущном. Последнее десятилетие — наглядное свидетельство тому, как интенсивны поиски актера, как, опираясь на целостную творческую программу, на прочный фундамент принципиальных творческих завоеваний, художник, не теряя остроты своего социального зрения, продвигается по новым траекториям, постигая новизну мира, приобщая нас к новообретенным знаниям о жизни, о человеке.

Актер стремится расширить и углубить эти знания: он обращается к разным характерам, к натурам, как правило, неординарным, вскрывает их неповторимые особенности, выявляет некие общие жизненные закономерности. Словом, исследует человека всерьез и всесторонне, каждый раз активно выражая свое к нему отношение — принимая или отторгая, сливаясь в общности духа или проводя демаркационную линию между собственным мироощущением и мировосприятием изображаемого лица. При этом Ульянов отнюдь не упрощает сложностей характера, неожиданных его поворотов, продиктованных той или иной ситуацией, — неоднозначность, многомерность образа заявляет о себе в творчестве актера. Как заявляют себя его актерский темперамент, повышенный пульс его жизненной энергии.

В состоянии благодушного созерцания Михаила Ульянова представить невозможно. Он видится в споре, в увлеченном диалоге, горячо, убежденно доказывающим собственную точку зрения. Или в глубокой сосредоточенности, напряженной работе интеллекта, когда еще глубже залегает складка на лбу...

Ему есть о чем размышлять и с чем выходить к зрителю — он живет общей с народом жизнью. Он знает: борьба за человека никогда не кончается, и он ведет ее силой своего смелого, мужественного, вдохновенного искусства.

Елена Дангулова

Сопряжение

...Июльская демонстрация снималась в последние дни мая. Утро ослепительно яркое. Несмотря на конец мая и это столь щедрое солнце, на съемочной площадке, занявшей всю площадь Мира (бывшую Сенную) и все прилегающие к ней улицы, свирепо хозяйничал ветер. Ветер был таким неправдоподобно мощным, каким он бывает только в кино, у одного из участников съемки сорвало шляпу, и она, словно бумажный змей, взмыла в воздух и долго-долго еле заметной точкой парила в воздухе, а на площади грохотал смех четырнадцати тысяч человек.

На Сенную все стекались людские массы. Еще в метро, поднимаясь на эскалаторе, обращаю внимание на эту беспрерывно текущую, говорливую, оживленную людскую лавину: моряки, солдаты, слушатели военных училищ и академий, ленинградцы — все они заняты в съемках. С просьбой принять участие в этих съемках киногруппа обращалась и по радио, и через прессу.

Второй режиссер Игорь Петров, как всегда, подтянут, весел, энергичен: всех замечает, все видит. У него здесь, на площади, среди ленинградцев десятки друзей-офицеров: они будут помогать в съемках и понимают Петрова с полуслова.

Окончание. Начало см.: «ИК», 1982, № 11.

А раз так, значит, и они тоже полноправные члены киногруппы «Красные колокола». И не только они. Работники Эрмитажа и Смольного, киностудии «Ленфильм», транспортники, работники ГАИ, члены таллинского автоклуба «Уник», участвовавшие в съемках, — словом, все, кого с почтительной благодарностью вспоминают мосфильмовцы.

Слепит ленинградское солнце. Ленинградский ветер развевает алые знамена и хоругви. Двинулась людская лавина.

— Расстрел!

Загрохотал пулемет. Не вышло. Сергей Бондарчук предлагает иное решение. Надо найти главную изобразительную точку — центр события. Теперь людские потоки будут направлены не навстречу кинокамере, а навстречу друг другу, и только в момент слияния зазвучит фонограмма расстрела.

Петров вновь объявляет начало съемки...

Сможет ли зафиксировать всю эту многотысячную энергию масс глаз кинокамеры? Вадиму Юсову не до вопросов журналистов. Но потом, уже после съемки, он кратко и предельно точно формулирует, в чем, как ему кажется, новаторство этого фильма: «Вы понимаете, картина предлагает всем нам, и в частности оператору, какое-то совершенно иное творческое качество работы, неизведанное до сих пор. Конечная цель — чтобы изобразительное количество действительно переросло в необходимое смысловое качество, при столь детальной и объемной реконструкции событий Октября.

...Буйствовала в Ленинграде сирень. И на Марсовом поле, и на Сенатской, и у Дворцовой — какая-то невиданная, поистине врубелевская сирень. Парили чайки над Невой. Слепили воды сверкающими бликами солнца.

Город радовался весне.

На Дворцовой уже собралась вся киносъемочная группа. Поставили кинокамеру прямо у Александровской колонны. И у Бондарчука, и у Юсова настроение отличное.

Группа готовится к съемке. У Генерального штаба — броневики. Подошла конница. У колонны идет репетиция: марширует женский батальон. Срезая угол, направляется к

Зимнему. Рабочие декорируют резиной мостовую под брусчатку. Подтянули ветродуй. А ветер такой, что и без техники вполне управляется со своей «ролью», создает атмосферу октябрьских дней: развевает полы шинелей, срывает папахи, сбивает конницу с рыси на шаг. Летят по площади листовки.

Девушки, путаясь в тяжелых, не для девичьей фигуры шинелях, нервничают: не получается четкая строевая линия. «Пусть так, так даже лучше, — говорит Бондарчук.— Они и были девчонки совсем, какие из них воины?»

...Над городом — белая ночь. Вырисовывается на фоне неба шпиль Адмиралтейства. Краски приглушенные, но контуры четкие, рельефные — графика.

Днем, когда все было насыщено красками, Ленинград словно убеждал: снимать его нужно обязательно в цвете. Даже если в малой доле удастся отразить на пленке то, что видит глаз, образ города будет и прекрасным, и совершенным.

А сейчас засветились краски пиротехники. Благодаря белой ночи время съемки удлиняется: само ленинградское небо помогает осветителям.

Летят искры от костра. К Триумфальной арке подъезжает на мотоцикле Антонов-Овсеенко (А. Сайко). Его встречают Чудновский (В. Красловский) и Подвойский (В. Баринов). По всей Морской — красногвардейцы, моряки-балтийцы, от костров красные блики на штыках. Антонов-Овсеенко дает последние указания головному отряду штурмующих.

В. Юсов и С. Бондарчук на съемках фильма «Красные колокола»

Бондарчук меняет первый план. Еще кадр. Треск мотоцикла. Штурмующие раздвигаются, образуя живую дорогу, и снова смыкают ряды.

— Больше, больше энергии, сдерживаемый накал энергии нужен! Ждут только его — Антонова-Овсеенко. Отдаст приказ, и начнется штурм!

Подтягивают пушку. Еще один кадр. И опять работа с актерами первого плана, увлекающими всю людскую массу вперед, как только подъезжает Антонов-Овсеенко.

Съемка окончена.

Ночь еще не вступила в свои права: еще ходят трамваи, еще не разведены мосты, но город затихает. Темный силуэт Александровской колонны на фоне бело-серого неба и Зимнего дворца. Пересекаем Дворцовую площадь. Сейчас, ночью, когда Дворцовая площадь пустынна, она кажется еще больше — бескрайне огромной.

В фильме есть кадры, открывающие одну из тайн знаменитого ансамбля. Морская улица — маленькая. И Триумфальная арка заканчивает, как бы вбирая в себя, выгнутую линию этой улицы, площадь не видна до самого последнего шага. А потом вдруг внезапно, как музыкальный аккорд, — мощь, энергия, воздух... Колонна, уносящаяся в небо, и изысканный, утонченной красоты дворец Растрелли.

Ночь. Несутся по Дворцовому мосту, обгоняя трамвайчик, броневики с трепещущими красными флажками — туда, на Петроградскую сторону, к «Ленфильму», — до следующего дня, до следующей съемки.

В разговорах с Бондарчуком часто слышу: «Я это увидел, и меня это поразило». Здесь, на Дворцовой, я понимаю это ему присущее состояние: удивляться, поражаться тому, что видишь.

Если вы хотите знать Ленинград, ходите по городу только пешком. И всегда он разный: утром, днем, вечером, ночью. Только тогда вы почувствуете его волшебство, что был он создан не одним гением, не двумя — две эпохи, два столетия кряду выдали сразу целую плеяду гениев!.. Ходишь по городу, созданному в едином ансамбле единением гениев.

— Сергей Федорович! Город диктовал изобразительное решение?

— Город... Он чуть ли нами не руководил. Вот так брал за руку и вел: сюда иди, сюда иди, сюда... Но опять же нужно быть способным слушать его подсказки. А ведь можно и так: ну и что — Ленинград, все давным давно известно...

У нас музыку ко второму фильму пишет Георгий Свиридов, он долгое время жил в Ленинграде и после того, как посмотрел материал, сказал: «Вы так сняли город, что почти весь его исчерпали». Но, конечно же, этот город неисчерпаем. Как Пушкин.

Утро. Съемка у Казанского собора. «Демонстрация 18 июня». Жду, что Невский проспект обретет облик площади Мира во время съемок: все будет перекрыто. Но так же, как и всегда, торопится толпа, в основном, как это всегда бывает в большом городе, приезжие, озабоченные вполне житейскими проблемами.

Группа расположилась у канала Грибоедова с тыла Казанского, и здесь действительно все перекрыто.

Волна красных транспарантов, хоругвей, флагов. На ступенях Казанского собора митингующие.

Приближенность к воронихинскому собору — мощь серых стен, выгнутая аркада колонн — диктует рисунок кадра. Еще один мотив города становится мотивом фильма о взлете воли России, воплощенной здесь, в великом городе, городе великих дел, великой судьбы.

Киногруппа «Красные колокола» видит город таким — могучим, сильным, насыщенным светом и красками, и этот образ ведет полемический спор со сложившимся в нашем сознании промозглым, больным серым городом Гоголя, Достоевского, Андрея Белого.

— Нашей задачей было, — говорит В. Юсов, — максимально приблизить эстетику изобразительного ряда к тому представлению, которое у нас сложилось о событиях революционных дней.

Мы меньше всего хотели удивить необычными кадрами. «География» фильма вдохновлена его идеей, настроением. Так, выбирая точки съемок, мы исключили те места, которые хотя и соответствуют Петрограду того времени, но помечены некими элементами буржуазно-немецкого или провинциально-российского: и то и другое в городе существует. Все это для какого-нибудь другого фильма, не об Октябре.

Мы же искали в архитектуре то, что составляет наглядную суть революции, стремились создать единую среду места действия, хотя это были самые разнообразные точки: Петропавловка, Смольный, набережные Невы, Адмиралтейство, Казанский собор, Гостиный двор, Исаакиевская площадь, невские мосты...

Выбор кадра — это не только одна архитектура сама по себе. Один и тот же объект в одном случае может выглядеть впечатляюще, в другом — нет. Почему? Потому что распределение света, тени, бликов совершенно меняет впечатление о композиции улиц, зданий, ансамблей. Оператор не живописец, это на холсте можно что-то убрать, дополнить, привнести, а нам, к сожалению, редко удается что-то устранить, когда мы работаем на натуре, при помощи своих операторских хитростей. В павильоне я могу сделать любой световой рисунок, какой мне только заблагорассудится, а на натуре я уже должен к природе приспосабливаться. Поэтому, когда мы ездим на выбор объектов, сразу же определяем и время съемки. Солнце движется по небосклону, облака несутся, ветер меняется — все это я тоже должен учитывать и примерно предполагать: пока мы будем готовить съемку, будем снимать, где окажется солнце и как распределится свет, и в одном случае я не тороплю события на площадке, никого не подгоняю и даю возможность спокойно всему развиваться, а в другом случае проявляю повышенную требовательность, чтобы форсировать работу.

...Вечер. Накаленный за день город, весь словно освещенный изнутри теплым предзакатным солнцем, отдыхает.

Съемки будут у Апраксина переулка. Чтобы пройти к нему с Невского проспекта, лучше всего свернуть у Александринки и идти по улице Росси через площадь Ломоносова. Улица Росси. Замкнутый прямоугольник этой маленькой улицы как бы концентрирует в себе солнечный свет. И нет, наверное, человека, который бы, проходя по ней, не ловил себя на том, что каким бы ни было его настрое-

«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро, Вильямс — П. Воробьев

ние до этого, но здесь, сейчас неведомо отчего приходит чувство, что жизнь на удивление хороша.

Апраксин переулок уже обрел облик начала века: десятки вывесок лавок, магазинов, ателье, торговых товариществ. Старинные фонари. Афишная тумба.

Кран Юсова ставится на пересечении трех улиц. Работники ГАИ перекрыли проезды и проходы, но все равно у подступов к месту съемок столпились ленинградцы: кто упустит возможность посмотреть съемку?

— Общая репетиция! После команды: «Начали!» мчатся пушки, чуть подальше кавалерия. Из грузовиков выскакивают юнкера. Перебегают дорогу прохожие... Начали!

В перерыве между репетицией и съемками рассматриваю наклеенные на афишной тумбе прокламации, листовки: «5½ % заем. Ваше участие в займе дает новые силы нашим доблестным войскам», «Не дайте врагу отнять завоеванную вами свободу», «Земля и воля. Голосуйте за список социалистов-революционеров», «Чем больше денег, тем больше оружия и снарядов, тем ближе к победе», «Помогаете ли вы доблестной армии сражаться с врагом? Приняли ли вы участие в займе?»...

Весь этот исторический материал, тщательно собранный в музеях и библиотеках, — своеобразный календарь воссоздаваемых событий, их документальный фон. Вот и сейчас ассистент режиссера по реквизиту Анатолий Халиков вернулся из Музея революции. С. Бондарчук попросил работников музея на один съемочный день предоставить подлинник прокламации «Речь Керенского к делегатам с фронта», датирована она июнем семнадцатого года.

Подхожу к Сергею Федоровичу, пока он просматривает речь: «Почитайте. Вот уж точно — «балалайка». Так Керенского Ленин называл».

Юсову, чтобы была необходимая освещенность, нужен еще час. Использую это время для беседы с директором картины Валерием Мальковым и его заместителем Александром Литвиновым.

— С тем вопросом, который меня интересует, Бондарчук посоветовал обратиться к вам — к дирекции. Сергей Федорович говорит: «В работе над фильмом принимает участие весь Ленинград». Что за этим стоит?

— Сергей Федорович еще до съемок встретился с первым секретарем Ленинградского обкома партии товарищем Г. В. Романовым. Григорий Васильевич тогда сказал ему: «Создание фильма об Октябре — это и наше кровное дело. Ведь это будет фильм о наших отцах, о нашем городе. Всем, чем можем, будем помогать. Всем, чем можем». И действительно, это так и было. Огромную помощь в подготовке и проведении съемок оказали нам музеи Ленинграда: Центральный музей революции, музей Ленина, Центральный военно-морской музей, Русский музей, Эрмитаж.

А вы представляете, что это такое — в Эрмитаже переделывать интерьер, размещать там тысячные массовки, в Фельдмаршальском зале, например, оборудовать госпиталь. Многие экспонаты Эрмитажа мы использовали как реквизит: ковры, часы, серебро, подсвечники, фотоаппараты в сцене разграбления юнкерами Зимнего — из хранилищ Эрмитажа. А вы понимаете, какая это ответственность — работать с подлинными вещами! Во многих эпизодах перед нами стояла цель показать, в какой хлев превратили войска Керенского Зимний. Беспорядок был обеспечен благодаря предельному порядку...

Через неделю в Эрмитаже наша последняя съемка перед отъездом в Москву.

...Прерву рассказ Литвинова и забегу на неделю вперед. Эта последняя съемка, завершающая экспедицию киногруппы «Красные колокола» в Ленинграде, проходила в Павильонном и Петровском залах Малого Эрмитажа.

Павильонный зал. Люстры, ниспадающие лавиной хрусталя; белый мрамор колонн; золотой ажур ниш, бельэтажа; наборный мозаичный пол сложнейшего рисунка; дугой арок во всю стену окна; из окон — Висячий сад.

В Эрмитаже уже отсняты десятки эпизодов, но кто может, привыкнув, не замечать того, что тебя здесь окружает! Поэтому не только у меня, попавшей сюда на съемки впервые, но и у всех настроение трепетное, даже несколько растерянное; разговаривают, как то и положено в музее, полушепотом; чтобы ненароком

не повредить пол, осветители аппаратуру не на тележках везут, как обычно, — несут на руках многопудовые прожектора.

Павильонный зал с каждой минутой теряет свою торжественно прекрасную неприкосновенность. Происходит на глазах превращение времени: сняты канаты — запрет проходить на бельэтаж и к Висячему саду, — строй казаков пересек по диагонали весь зал; с бельэтажа почти бегом спускаются юнкера; бутафоры и декораторы разбросали на полу матрацы, шинели; поставлены козлы с ружьями. И вот уже здесь тоже расположились юнкера: кто отсыпается, кто пьет, кто играет в карты.

Как не может приглядеться киногруппа к величавой красоте Эрмитажа, так служители музея не могут привыкнуть к тому, какой облик принимает всякий раз вверенное им святилище, когда вот уже в течение года то в одном, то в другом его зале происходят «съемки эпизода такого-то». Слышу, как одна из служительниц — типичная ленинградка: неизвестно, что более — стянутый на затылке пучочек, волосок к волоску, или кружевной воротничок, аккуратнейшим образом пришитый к униформе, — шепчет своим коллегам-старушкам: «Это нам сейчас подумать страшно, а ведь так и было, так все и было».

...Апраксин переулок. Рассказ продолжает В. Мальков.

«Красные колокола». Кадр из фильма

— Мы очень рады, что после такой большой, сложной работы с Эрмитажем мы расстаемся друзьями.

Декорационными средствами восстанавливали исторический облик Смольного: броневики, костры, дымы, взрывы — нам разрешили снимать непосредственно у здания, где располагался штаб Октября.

Самые масштабные съемки происходили на Дворцовой площади. Были выстроены баррикады из тысячи кубометров дров. В эпизодах на Дворцовой принимало участие по пятнадцать тысяч человек.

А как нам помогали ленинградские военные организации! Представители командного состава Ленинградского военного округа давали нам консультации, помогая разрешить десятки и десятки сложнейших вопросов, возникавших ежедневно: как правильно строятся баррикады, как организовать — а это значит провести, и развести, и увести — многотысячные войска.

А съемки, связанные с революционной морской эскадрой, с матросами-балтийцами! На рейд выходили на паровых кораблях образца 1903—1907 годов.

Помогали нам и ленинградские заводы. Ленинградские рабочие сделали трамваи образца семнадцатого года. Отреставрировали кареты, пролетки, повозки.

Принимали в этом участие и не только ленинградцы. В Чернигове был изготовлен трамвай на резиновом ходу. В Харькове — велосипеды образца начала века. В эстонских типографиях для нас напечатали тысячи и тысячи листовок, прокламаций, воззваний. Ну, а наша конница — это кавалерийский полк «Мосфильма», созданный по инициативе Бондарчука еще во времена его работы над «Войной и миром».

И, конечно, мы никогда бы не справились без помощи сотрудников ГАИ. Они, как и военные, были основными нашими помощниками и работали, как и киногруппа, по двенадцать-четырнадцать часов в сутки. Ведь приходилось останавливать движение на десятках проспектов, улиц, площадей Ленинграда; обеспечивать, чтобы в кадр не попал современный облик улицы, ведь это тоже кропотливая и гигантская работа.

А сколько хлопот мы доставили городским властям декорировкой города — надо учесть, что снимали мы в основном в центре Ленинграда. Чтобы Ленинград стал похож на Петроград — вы знаете, до какого развала он был доведен при Временном правительстве, видели наши фотографии на «Мосфильме»: грязный, голодный, бесхозный, — мы должны были воссоздать этот облик. Привозили грузовики грязи, разбрасывали ее, потом еще и размывали поливочными машинами. А на другой день приходишь — будто ничего и не было: ни баррикад, ни следов от костров, ни грязи — идеальная чистота.

...Последние минуты работы киногруппы у Биржи. Скачет казачий разъезд на галопе, визжат тормоза грузовиков, набитых вооруженными юнкерами, двинулся из-за угла броневик. Последние минуты съемки. Юсов торопит всю киногруппу. Неожиданно потемнело, и белая ленинградская ночь превратилась в черную. Натянуло тучи, забуйствовал опять ветер. Дождь покрапал и вроде перестал. Усилили свет, чтобы успеть доснять. И только объявили: «Съемка закончена!», как сплошной стеной рванул ливень. Закончилась съемка у Биржи, но рабочий день продолжается: в эту ночь должны еще снять, как разводят Троицкий мост, его машинную часть. Позади три объекта — это четвертый, — и все за один день.

А уже утром — так было в течение всей экспедиции — в монтажной и просмотровом зале проверяют материал, отснятый в этот последний приезд в Ленинград. Сегодня воскресенье, на «Ленфильме» тихо, народу почти никого — выходной. Только из одного просмотрового зала слышна фонограмма очередных кадров второго фильма «Красные колокола» — «Я видел рождение нового мира».

...Митинги. Демонстрации. Троицкий мост опускается черной громадой. Колышется ночная Нева, отражая тяжелые облака и розово-серый предзаревой отблеск.

Сошелся мост, и пошла волна людей. Темная грозная волна. Отблеск штыков. Движут-

ся в этой черной сплошной людской массе броневики. Четкий силуэт на фоне неба и вод Невы — Петропавловка. Бьют пересекающимися потоками света прожектора крепости, освещая путь наступающим.

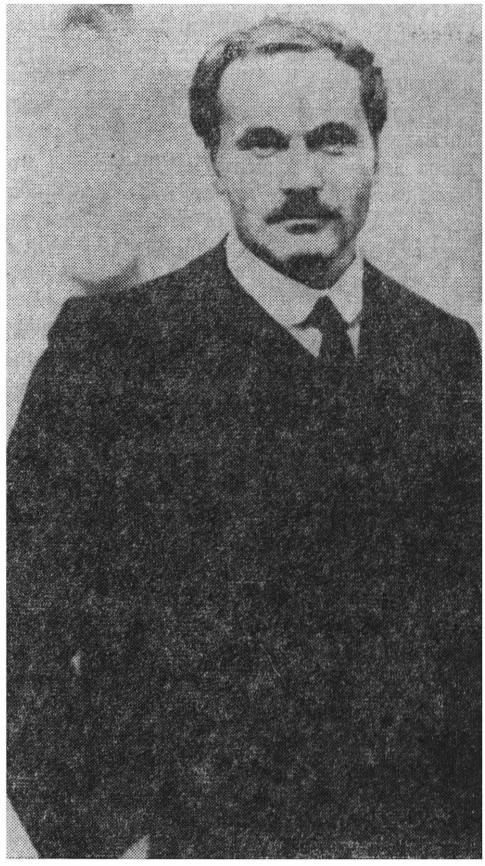
...Штурм Зимнего.

Дворцовая площадь вдруг становится гигантской, как бы выгибается земля. Высветляется ночное небо. Вы помните образ Двенадцати у Блока? Ангел монферрановской колонны благословляет людской поток. И этот кадр снят с вертолета так, что кажется, будто ангел склоняется перед восставшими, будто сама великая история благословляет восставших.

Много позднее, уже в Москве, я спросила Юсова, почему все увиденное во втором фильме «Красных колоколов» в отличие от первого трудно поддается пересказу: впечатление такое, как если бы ты пытался словами передать музыку.

— Здесь, наверное, так: в основе всех кадров у нас действительно людская масса, ее активное движение. Вот если снять, допустим, речку — не надо океан, простую речку. Движение воды, наверное, и будет самым привлекательным, интересным. И в то же время — необъяснимым и неуловимым. Движение создает особую фактуру изображения, какие-то световые блики и так далее... Думается, что и у нас в фильме происходит подобное, мы стремились не создавать завершенные, какие-то очень четкие композиции, а старались решать все и в движении камеры, и в движении внутри кадра, в самой мизансцене, избегать некоей плакатности, статуарности.

Давайте возьмем ваш пример — эпизод «Штурм Зимнего». Я понимаю его решение как режиссерскую гиперболу. Когда мы хотим подробно разглядеть какой-то процесс, восстановить его с микроскопической детализацией, мы снимаем рапидом, то есть убыстренной съемкой. Тут приблизительно то же самое. Мы, снимая штурмующих дворец, взяли точку с Арки, точку от Зимней канавки, точку с крыши, точку от Александровской колонны, точку с вертолета и еще, и еще, и еще. В реальности людская масса должна была бы быстро пройти через площадь и схлынуть. А у нас главная фаза исторического события как бы растянута во времени.



«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро

Фильм такого масштаба — дело для оператора очень интересное, но и очень сложное. Например, режимные съемки. Взять хотя бы эпизод на Троицком мосту: вы видели эти кадры. И вот теперь представьте. Подняли мост. За ним — тысячи людей. Начали съемки: мост поднят — один кадр; мост опускается — уже другой; пошли эти тысячи — третий. А снимать режим можно всего в течение двадцати минут. Значит, все должно быть готово именно

к этому времени, в противном случае процесс становится неуправляемым: солнце дважды не садится, и тысячи людей не вернешь быстро на исходную точку.

Штурм Зимнего мы снимали поздней осенью, когда время режима начиналось уже в пять часов вечера, — в шесть на Дворцовой можно было спокойно уже пленку проявлять — такая темень. А ты должен за двадцать минут уложиться. Здесь нужны точность, четкость и определенность работы на уровне запуска ракеты.

— В лучших ваших кадрах чувствуется четко продуманная композиция, выстроенная в вашем сознании задолго до съемок, где все заранее предусмотрено. Вероятно, и вам эти кадры дороги своей законченностью; конечно, под законченностью я не имею в виду статуарность...

— Мне вообще это не свойственно — ценить кадр, для меня представляет интерес картина в целом: это не слова красивые, а суть моего отношения к работе, я могу поступиться любым кадром, если нужно для монтажа. Что же касается запрограммированного кадра, чтобы я его видел заранее — нет, это не так. У меня чаще возникает не видение точной композиции, а ощущение, настроение кадра.

— В чем вы видели основную задачу этого фильма как оператор?

— Максимально приблизить эстетику изобразительного ряда к тому представлению, которое у нас сложилось о событиях революционных дней.

Мы не могли сделать материал документальным — бесспорно, но сделать его художественно-документальным — то есть в художественном повествовании событий найти документальную меру убедительности, — думаю, это в какой-то мере, наверное, нам удалось, так хочется думать, во всяком случае.

●

Беседа с С. Ф. Бондарчуком состоялась, когда были проведены все досъемки и началось озвучание фильма.

— Сергей Федорович! Мы говорим — народное действо, массовость... В Ленинграде я видела работу людей, которые обеспечивали возникновение этого массового народного действа, — на деле понимая то, что так трудно поддается определению на языке искусствоведения...

— Так это же и есть профессионализм, не само же все собой получилось! Вы же видели, как работал, например, тот же Петров. Конечно, мастера, профессионалы — везде редкость, и в киноискусстве тоже. На студии из целой армии звукооператоров — настоящих раз-два и обчелся. Потому я так ценю Юрия Михайлова. Или пиротехники: штат у нас огромный, а Виктор Орлов — один. У него был замечательный учитель, он умер, к несчастью, — Владимир Андреевич Лихачев, — помогал мне и на «Войне и мире», и на «Ватерлоо». Виктор сейчас его дело продолжает. И как красиво работает!

А какой великолепной школой профессионализма была совместная работа с итальянскими коллегами: продюсером Нело Санти и монтажером Клаудио Кутри!

Интереснейшей была и работа со Свиридовым. На всем протяжении записи музыки каждой реплике Свиридова — а он человек неистощимого остроумия, огромной эрудиции, щедро наделенный даром увлекать, — сопутствовали восторженные аплодисменты музыкантов. Музыканты были счастливы и горды сознанием, что именно им выпала честь впервые исполнять такую музыку такого композитора. Если бы у меня не было таких помощников, не было бы и этой картины — я в этом совершенно убежден. Поэтому, когда говорят: работа Бондарчука, это условно: один режиссер ничего не может.

— Основа книги Джона Рида — дневник событий. Изложение сдержанно, почти без эмоциональной окраски. Но как он пишет характеры — в нескольких строчках раскрывает суть человека. Это и для кинематографа пример. Вы в фильме придерживаетесь документальной строгости Джона Рида. У многих актеров на протяжении всего фильма даже текста нет. С каким же самоотвержением надо было им работать!

Помните кадры — смольнинские коридоры 1917 года? Идут десятки самых раз-

ных людей (кадры такие бывали не в одном фильме), только для нас это не безликая массовка, а конкретные лица, составляющие массу. Если внимательно читать воспоминания участников революции — увидишь сотни героев: вот их-то мы и стремились ввести в фильм, и мы хотим, чтобы их запомнили персонажами, а не единицами массовки.

Конечно, это очень трудно для актера. Вот вас удивляет, как мы смогли показать столько разных героев того времени. А в первоначальном варианте киносценария их было еще больше, но потом выяснилось, что кто-то из актеров не потянул роль, отнесся к ней как к малозначащей. Остались те персонажи, исполнители которых поняли замысел. Посмотрите, как работает, например, Александр Сайко, играющий Антонова-Овсеенко. А ведь у него только один игровой эпизод, когда Антонов-Овсеенко арестовывает Временное правительство. Мы не зря долго выбирали актера на эту роль. Для меня принципиально важно было, чтобы Антонов-Овсеенко получился рельефно. Джон Рид о нем пишет: «Математик и шахматист, когда-то офицер царской армии, а потом революционер и ссыльный... он был поглощен разработкой планов захвата столицы».

В эйзенштейновском «Октябре» Антонов-Овсеенко представлен «документально». А вот уже у Ромма в фильме «Ленин в Октябре» человек, который брал Временное правительство, — его играл В. Ванин — был вымышленным персонажем. А ведь за всеми этими событиями стоял конкретный характер. И в 1937 году были еще живы люди, которые хорошо помнили реальность тех дней, очевидцы, участники штурма. Что они думали, глядя на экран?.. У сегодняшнего зрителя обостренное чутье на достоверность. Максимальная приближенность к событиям, максимальная — была одной из важнейших для нас задач. Ведь наша история состоит из реальных судеб. И наша обязанность — быть требовательными к своей памяти.

●

Фильм Сергея Эйзенштейна «Октябрь» вышел в 1927 году. Главным его консультантом был Николай Ильич Подвойский — председатель ВРК, непосредственный руководитель и организатор восстания. Сотни молодых моряков-балтийцев, сотни молодых красноармейцев, занятых в массовых сценах, — сыновья питерских рабочих, бравших штурмом Зимний, и сами в семнадцатом были уже подростками, а значит, помнили о тех днях не только по рассказам отцов: десять лет прошло со дня революции и того меньше — со дня окончательной победы Советской республики над белогвардейщиной и интервентами. Питерцы — участники съемок — словно смотрели в свой вчерашний день.

Сергей Бондарчук более чем через полвека обратился к теме, впервые воплощенной с эпической мощью фильмом С. Эйзенштейна. Еще на подступах к этой работе он говорил: «Сергей Эйзенштейн решал тему Октября прежде всего через тему восставшего народа, через судьбу многотысячных революционных масс. А мы потом, как будто этого опыта не было, пошли в кинематографе по другому пути — театральному: по линии разговора, детективной линии, замыкая действие в четырех стенах. Да, я хочу насытить кадры правдой борьбы тысяч и тысяч...».

И перед участниками фильма «Я видел рождение нового мира» режиссер поставил задачу: «При воссоздании событий Октября мы, современники, должны обращаться к образу истории, отсчитывающей шестьдесят пять лет жизни, раскрываясь прежде всего как современники, опираясь на нравственный отсчет памяти. Только одним актерским наполнением сыграть это невозможно. Наполнение должно быть прежде всего гражданским, необходимо осознавать: в эти дни здесь происходит соприкосновение с самым святым, что есть в нашем прошлом, с чего начинаются наши истоки — истоки жизни советских людей. Замысел заживет в полную силу только в том случае, если о каждом из участников можно будет сказать: да, это личность, эти люди имеют право на воссоздание истоков истории страны Советов».

Образ восставшего народа, образ Октября — как образ народного волеизъявления — суть, дыхание дилогии «Красные колокола». И что интересно, наверное, и закономерно: чем мощнее, убедительнее этот собирательный портрет

массы, тем острее в нас желание пристальнее всмотреться в его черты.

...Первые шаги Джона Рида на русской земле, первые впечатления от предоктябрьской России. На привокзальной площади солдат читает воззвание «К гражданам России!», призывающее подняться на борьбу с корниловским мятежом. Подходит офицер, начинает орать на него. Но не то время: «Читай, братишка! Там все верно написано!» — подбадривает читающего другой солдат. Орет офицер, но не за ним сила, а за солдатом-большевиком.

Можно представить состояние участников подобных сцен в фильме «Октябрь» — они несли на экран недавно пережитое. Бондарчук в работе своего коллектива рассчитывает на нравственную силу памяти, что способна связать вчера, сегодня и завтра.

...Или та сцена, когда Рид, Вильямс и Луиза Брайант приходят на Обуховский завод, беседуют с рабочими:

— Кто сейчас вступает в ряды Красной гвардии?

— А все уже вступили. Хозяина, что ли, принимать?

Можно было бы разыграть эту сцену под этакую бытовую простотцу — решение хорошо знакомое и у современных зрителей неизменно вызывающее снисходительную улыбку. У Бондарчука эту сцену даже сценой трудно назвать, а игру актеров — игрой: полное впечатление документа, зафиксированного в потоке событий; никакого пафоса, сдержанность, многие рабочие даже головы не поднимают от станков.

...Джон Рид с Вильямсом (П. Воробьев) возвращаются с Рижского фронта. И опять мы видим журналиста с его знаменитой записной книжечкой. В этой сцене у Франко Неро нет текста, он просто наблюдает, слушает, записывает. Сергей Бондарчук потом часто в работе с другими актерами отмечал, как умеет слушать Франко Неро: «Ничего не играет, просто слушает, а сколько стоит за этим. Искусство киноактера — искусство самоограничения. Нужно отбросить все, что заслоняет путь к главному, — ничего лишнего, предельная собранность, выразительность, лаконизм: чем больше актер ограничивает себя в средствах, тем больше у зрителя желания проникнуть в суть создаваемого им образа».

...В привокзальном зале ожидания группа солдат и маленький человек в студенческой шинели и фуражке — простуженный, нервный, «с очень высокомерным выражением лица», как запишет в своей записной книжке Рид.

« — Я думаю, вам ясно, — вызывающе говорил маленький человек, — что, поднимая оружие против своих братьев, вы становитесь орудием в руках разбойников и предателей.

— Нет, братишка, — серьезно отвечал солдат, — не понимаете вы. Ведь на свете есть два класса: пролетариат и буржуазия. Так, что ли?»

Так начинается этот эпизод в «Десяти днях, которые потрясли мир». В книге почти нет больших диалоговых сцен, и она кажется огромной — эта маленькая сцена, построенная на добром юмористическом наблюдении Джона Рида, оценившего упрямую и твердую уверенность солдата в том, что в мире есть только пролетариат и буржуазия, убежденность, проясняющую, почему народ верит в правоту большевиков.

Бондарчук, тоже избегающий больших диалогов в своем фильме, этот эпизод взял у Рида целиком, не выпустив ни слова. «Определенность позиции народа в дни Октября, — считает режиссер, — должна звучать в полный голос. За этой кажущейся наивной простотой народного взгляда на историю очень многое: земля русская на этой определенности стоит и будет стоять. Народ это доказал и в революцию, и в гражданскую, и в Великую Отечественную».

Солдата и его оппонента играют ученики Бондарчука — молодые актеры В. Кремлев и В. Захарьев. В том, как они трактуют сцену, работая с полным пониманием того, какую задачу нужно решить этой сценой вместе со своим учителем, чувствуется пройденная школа — школа Бондарчука, основанная на этическом и эстетическом опыте русской классики — Льва Толстого, Чехова, Шолохова. Этот опыт чувствуется: чтобы так сыграть солдата, нужно было уметь проникнуть в суть народного характера русского человека, где юмор и

скромность, простота и народная убежденность в правоту истории слиты воедино. Слиты с той силой, перед которой ничто ложь, витийство, догматизм.

Бондарчук не раз подчеркивал, что Джон Рид рос как писатель, постигая и уроки русской литературы: учился у Толстого, учился у Чехова. И в книге «Десять дней, которые потрясли мир» именно это поднимает американского писателя до истинного понимания как русского народа, так и его судьбы.

...Эпизод в типографии «Правды» в дни разгрома июльской демонстрации. Ленин разговаривает с рабочими. Наборщики спрашивают Ленина: «Что же, опять, значит, в подполье, опять отступление?..» В интонации беседы Ленина с рабочими нет ничего поучающего, назидательного. Ленин сдержан, серьезен, и рабочие слушают так, что мы понимаем — действительно это был особый народ — питерские рабочие, действительно сознательные рабочие, и революцию они делали не по какому-то стихийному порыву: они понимали, что делают. Они учились у Ленина. Стоит вспомнить, что с момента приезда Ленина в Петроград, то есть с 3 апреля по 4 июля, когда «Правда» была разгромлена, в большевистской газете было напечатано сто двадцать пять ленинских статей. За девяносто дней — сто двадцать пять статей! Ежедневный разговор вождя с тысячами рабочих, солдат, понятный самым широким массам.

Все это — решающие «предлагаемые обстоятельства» в работе актера Анатолия Устюжанинова, создающего в фильме «Я видел рождение нового мира» образ Ленина.

Сергей Бондарчук требовал от актера не увлекаться только поисками пластического рисунка, той «узнаваемостью», которая легко может быть выражена в жесте, легко постигается, но таит и опасность штампа. Он вел его к образу, напитанному духовной энергией великих событий, духовной энергией ленинской мысли. Режиссер подсказал путь: изучение и изучение ленинских работ. Ленинские строки, ленинские мысли звучат в фильме и цитируемым текстом за кадром, и в кадре — в речах и диалогах; и, что еще важнее, по ленинским работам периода семнадцатого года строится монтажный ряд фильма. По ленинским работам, по книге Джона Рида, по бесконечным документам того времени. Мощью ленинской мысли, ее энергией, задающей ритм воле революционных масс, пронизан фильм. Поэтому образ Ленина в киноэпопее «Красные ко-

«Красные колокола». Кадр из фильма

локола» это не только работа актера А. Устюжанинова: ленинский интеллект, воля вождя, направляющего события истории, которую вершат народные массы, определяют тон главных эпизодов, важнейших кадров фильма.

Говорит Бондарчук: «Закадровый текст второго фильма я все же решил читать сам. Мне кажется, что мой опыт и в «Войне и мире», и в «Ватерлоо» был правильным, а здесь, в «Красных колоколах», тем более важна авторская интонация, обращенная к современникам. Мне бесконечно важно, чтобы зритель почувствовал прямое сопряжение между тем, что происходит на экране, и ленинской мыслью. Попробуйте сравнить то, что вы увидели у нас в фильме, с ленинскими работами, прочитывается ли это сопряжение?»

●

Поначалу, когда задумывался второй фильм «Красных колоколов» — «Я видел рождение нового мира», — большое место в его драматургии уделялось истории отношений Джона Рида и Луизы Брайант. Но в процессе монтажа эта тема кадр за кадром стала уступать место основной теме фильма — теме Октября. Фильм, вызревая, пробивал себе русло в том же направлении, в каком строил свою книгу «Десять дней, которые потрясли мир» и Джон Рид.

Великолепный мастер художественной прозы, автор блистательных репортажей, которые он писал с самых разных точек планеты, неизменно от первого лица, в «Десяти днях...» Джон Рид старается как можно меньше писать про себя, на первом плане — Россия, революционные события.

Приехал Джон Рид в Россию в сентябре, уже после разгрома корниловского мятежа, но сумел воссоздать в книге широкую панораму исторических событий. Он рассказывал, как и когда образовалось Временное правительство, дал точнейшую характеристику всех ведущих партий того времени, подробно разобрал структуру государственного управления с многократной переменой кабинета Временного правительства. Если посмотреть комментарии к книге Джона Рида, изданной в «Библиотеке всемирной литературы», в алфавитном указателе только на «Десять дней...» приходится сто восемьдесят семь имен! Газеты, листовки, прокламации — Джон Рид собрал богатейшую коллекцию документов того времени для создания этой книги. И, конечно, ленинские работы — Джон Рид не пропустил ни одной статьи Ленина того времени, если она была опубликована.

«Это почти чудо», — отозвалась о книге Джона Рида Крупская в интервью Луизе Брайант. Перечитайте предисловие Крупской к «Десяти дням...» Это маленькое предисловие точно и емко оценивает книгу, которую сам Джон Рид называл подробным отчетом о революции в Петрограде. «Это — не простой перечень фактов, — считала Надежда Константиновна Крупская. — Джон Рид не был равнодушным наблюдателем, он был страстным революционером, коммунистом, понимавшим смысл событий, смысл великой борьбы. Это понимание дало ему ту остроту зрения, без которой нельзя было бы написать такой книги».

Смысл событий... Создатели фильма «Я видел рождение нового мира» поставили перед собой задачу без «купюр» отразить все важнейшие этапы наступления революции, считая, что из общественной жизни России от апреля по октябрь — этот период охватывает фильм — практически невозможно выделить второстепенные, малозначащие события. Создавая своеобразную кинолетопись Октября, авторы фильма «Я видел рождение нового мира» пошли по пути Джона Рида, но значительно дальше, нежели удалось пройти ему в 1917 году. Они изучили те партийные документы, о которых Джон Рид просто не мог знать, обратились к событиям, свидетелем которых Джон Рид не мог быть в силу обстоятельств.

...В 23 часа 10 минут вечера 3 апреля к перрону Финляндского вокзала подошел поезд. Приехал Ленин. С этого момента начинает свое историческое исчисление второй фильм киноэпопеи «Красные колокола».

«Тот, кто не пережил революции, не представляет себе ее величественной, торжественной красоты. Красные знамена, почетный кара-

«Красные колокола». В роли Владимира Ильича Ленина — А. Устюжанинов

ул из кронштадтских моряков, рефлекторы Петропавловской крепости, освещающие путь от Финляндского вокзала к дому Кшесинской, броневики, цепь из рабочих и работниц, охраняющих путь». Так вспоминала Надежда Константиновна Крупская день возвращения Ленина в Питер. И первые кадры фильма буквально совпадают с этим описанием.

Люди собрались на площади услышать, увидеть Ильича.

Ленин на броневике. Путь к особняку Кшесинской от Финляндского мимо Петропавловки. Дорога среди бурлящего человеческого моря. Ночь. Ветер. Все пронизано алым светом. Светлый силуэт Петропавловки. Выгнутая арка Иоанновского моста. По мосту — алая лавина. Алый свет трепещет в ночной воде.

И снова обращение Ленина к массам. Энергия мысли Ленина. Энергия живого слова Ленина. Отсюда берет свое начало Октябрь.

«За время революции миллионы и десятки миллионов людей учатся в каждую неделю большему, чем в год обычной, сонной жизни. Ибо на крутом переломе жизни целого народа становится особенно ясно видно, какие классы народа преследуют те или иные цели, какою силою они обладают, какими средствами они действуют» (Ленин).

Социальные ритмы тех семи месяцев России с апреля по октябрь были небывалыми за всю историю человечества. Буквально

каждый день этих семи месяцев насыщен событиями, которые навечно вошли в историю Страны Советов.

3 апреля Ленин вернулся в Петроград, а уже 4 апреля он выступает в Таврическом дворце с «Апрельскими тезисами».

Этот эпизод в Таврическом, пожалуй, один из самых важных для постижения образа, созданного в фильме «Я видел рождение нового мира».

В тот день Ленин поставил впрямую вопрос о полной бесперспективности Временного правительства, исповедующего политику империализма. Он провидчески охарактеризовал сущность Керенского, только что начинавшего свою карьеру в новом правительстве, как политика, играющего «роль балалайки для обмана рабочих и крестьян». Ленин категорически отказался принимать «свободолюбивую» программу меньшевиков и эсеров: «Там нет ни одного слова, проникнутого массовым сознанием. Там сплошная фраза. Единственное, что губило все революции, — это фраза, это лесть революционному народу». Здесь, в Таврическом, будет в полный голос заявлен антивоенный характер ленинской политики: «Война ведется между двумя группами хищников, из-за дележа разбойничьей добычи». В эпизоде «4 апреля» каждый жест Анатолия Устюжанинова работает на раскрытие гениальной убедительности, полемического дара вождя. Мысль, мысль! Сила, напор, непреклонность ленинской мысли. А в результате открывается не просто ход события, но его смысл, сиюминутный и исторический.

Смысл событий...

...И вот пошли на экране кадры: Керенский на фронте выступает перед войсками. Русское поле, изуродованное окопами и воронками от бомб. На обочине дороги, в пыли — оборванные, измученные солдаты.

Перед ними на открытой легковой машине Керенский (Б. Ступка), громогласный, самовлюбленный позер: «Мы самая великая и самая сильная страна в мире! Мы свободные люди! И мы имеем право на смерть. Мы пойдем и умрем за свободу!..» И в ответ на бессмысленные слова унылое: «Ура-а-а...»

Непрекращающийся дождь. Сквозь пелену дождя — развороченная земля, завалившиеся столбы с колючей проволокой. Санитары в противогазах волокут окостеневшие трупы в развороченном месиве крови, гниющих останков, земли и воды.

Звучит голос Керенского.

От речи Ленина в Таврическом дворце — к антивоенным кадрам. Смысл событий. Война бесчеловечна.

Министр иностранных дел Милюков (В. Матов) диктует в Петровском зале Зимнего дворца ноту союзникам России: «Временное правительство заверяет союзников, что Россия обязуется вести войну до победного конца».

Следующий кадр — демонстрация 21 апреля. Кадры как перелистываемые страницы истории. Улицы Петрограда. Серый день. Идут и идут, огибая трамвайные пути, тысячи людей с лозунгами «Вся власть Советам!», «Долой войну!», «Долой захватническую политику!»

Смелость, с какою сомкнуты в фильме «Я видел рождение нового мира» стихии игрового и документального кинематографа, — еще одно наглядное свидетельство верности авторов традициям социального кинематографа, того кинематографа, что уходит корнями в 20-е годы, в эпоху становления искусства революции, опыт которого питает весь мировой прогрессивный кинематограф по сей день.

Лидер кадетов Милюков назначен в состав Временного правительства 2 марта 1917 года. Апрельские антивоенные выступления трудящихся создали кризис правительства, после которого первый временный министр иностранных дел был выбит из седла истории.

Кинематограф читает историю. По Ленину постигает нарастание ритмов революционного времени. Таврический. Война. Нота Милюкова. Демонстрация 21 апреля. Кадры, существующие, казалось бы, самостоятельно, замкнуто, вне сюжетных связок, но в процессе монтажа происходит великое сопряжение, вскрывающее смысл самой истории, закономерность непрерывности и диалектических связей всех событий революции.

Сергей Бондарчук, отдавая дань эйзенштейновскому методу контрастных сопоставлений, исповедует в кинематографе толстовский метод сопряжения.

«Каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя. То есть мы как будто о чем-то рассказываем, потом бросаем и переходим на что-то другое. То и другое сопрягается, и третье, и четвертое, и пятое — все сопрягается» (Лев Толстой).

Фильм «Красные колокола», особенно вторая его картина, построен по этому толстовскому закону — методом сопряжения.

18 июня... Коалиционное Временное правительство начинает выступление на Юго-Западном фронте и, рассчитывая на патриотический подъем в стране, назначает на этот день демонстрацию в Петрограде. Действительно, это было подлинно массовое выступление (500 тысяч человек!), которое, как писал Ленин, «дало замечательно внушительную победу лозунгов революционного пролетариата,

«Красные колокола». Кадр из фильма

лозунгов большевизма, среди петербургских масс».

На экране демонстрация у Казанского собора. Многотысячная толпа огибает собор, впереди маленькая женщина с группой подростков. Лозунги: «Против политики наступления!», «Долой десять министров-капиталистов!», «Долой войну!».

Картины войны перекликаются с кадрами демонстраций.

События 3—4 июля. В особняке английского посольства посол сэр Джордж Уильям Бьюкенен (Ю. Стренга) дает обед в честь очередного министра иностранных дел Терещенко (Н. Буров). Проходит он приватно, один на один. Цветы в низких вазах, хрусталь, приспущенные шторы, великолепно вышколенные официанты. Посол и министр сидят по разные стороны длинного стола. Неторопливая беседа двух идеально понимающих друг друга людей: сэр Бьюкенен выражает недовольство союзников все возрастающими беспорядками в столице.

За окнами — демонстрация.

Джон Рид неоднократно присутствовал при выступлениях Терещенко и сделал такую ироническую запись: «Высокий, безукоризненно одетый и выбритый молодой человек с выдающимися скулами тихим голосом читал свою тщательно составленную и ни к чему не обязывающую речь». Портрет Терещенко актером Н. Буровым выдержан точно. Сахарозаводчик-миллионер, он был любителем искусств, меценатом, владельцем знаменитого издательства «Сирин», где печатались и Блок, и Брюсов, и Белый. Эстетствующий сахарозаводчик во Временном правительстве вершил дела большие: беседа с Бьюкененом доведена до сведения, приняты меры, дабы прекратить беспорядки вооруженным вмешательством.

Кадры из фильма. Расстрел июльской демонстрации. Разгром газеты «Правда».

«Вводят смертную казнь для солдат на фронте, привлекают крестьян к суду за самочинный захват помещичьей земли. Громят типографии рабочих газет. Закрывают без суда рабочие газеты. Арестуют большевиков, часто не предъявляя даже никаких обвинений или предъявляя обвинения явно клеветнические» (Ленин).

Правительство отдает приказ арестовать Ленина — «шпиона немецкой разведки». Сыщикам раздают его фотографии. Шпики с фотографиями Ленина рыщут по городу. По различным воспоминаниям соратников Ильича по партии известно, что в целях конспирации Ленин в июле—октябре часто прибегал к гриму и для этого сбрил и бороду, и усы. Во всех дальнейших эпизодах после июльских событий Ленин будет таким, каким его описал Джон Рид и нарисовал Михаил Шафран, — непривычным для нас, но таким, каким он и был в этот период — без бородки.

«После июльских дней мне довелось, благодаря особенно заботливому вниманию, которым меня почтило правительство Керенского, уйти в подполье. Прятал нашего брата, конечно, рабочий» (Ленин).

Емельянов, Рахья, Ялава, Павлов — рабочие, друзья Ленина, помогавшие ему скрываться от шпиков Временного правительства, — стали героями фильма «Я видел рождение нового мира».

Сыщики, конспирация — казалось бы, вот повод для сюжетного обострения. Но и эта линия фильма по-документальному сдержанна и точна: содержание, суть этих эпизодов — Ленин работает. Когда я смотрела, как снимались эти эпизоды на «Мосфильме», думала: «Ну что интересного можно написать об этих съемках? Актеру тут особенно не разыграться». Но эти кадры, сопряженные в едином сцеплении с событиями истории Октября, создавали мощный образ Ленина работающего — ленинской воли, ленинской мысли, направляющих революционные события.

Все мы знаем, что в период с 9 июля по 8 августа Ленин жил в Разливе, но сколько сделал он за этот месяц. Написал знаменитую свою работу «К лозунгам», тезисы «Политическое положение», письма Центральному Комитету; фактически руководил VI съездом партии, составил план книги «Государство и революция», выступал со статьями в рабочих газетах.

Поэтому так боялись и ненавидели его

лидеры и слуги Временного правительства: им никак не удавалось уничтожить его физически, но самой необходимостью конспирации были созданы условия, возможность работы исключающие. А революционное оружие — ленинское слово — тем не менее действовало.

Первые числа сентября. Джон Рид едет в Петроград. Вагонный спутник его — среди персонажей он обозначен «Толстый пассажир» (А. Аксенов) — называет Корнилова величайшим патриотом России. Остановка в Выборге. На вокзале в испуге и смятении сытая публика. Из Петрограда дошли слухи, что Корнилов разгромлен, последняя надежда «на спасение» России потеряна. В окна вагона солдаты кричат: «Буржуи! Сволочи!» В зале ожидания Джон Рид видит воззвание большевиков «К гражданам Петрограда», призывающее всех рабочих и солдат к борьбе с Корниловым. Это воззвание положит начало знаменитой коллекции Джона Рида документов октябрьских событий. Создатели фильма попытались средствами кинематографа восстановить эту коллекцию: фотографии, листовки, газеты того времени — все в подлинниках. В дни съемок эпизода в поезде нужные документы вместе с единственным у нас экземпляром нью-йоркского издания книги Джона Рида с предисловием Ленина привез на «Мосфильм» консультант научно-исследовательского отдела редких книг Библиотеки имени Ленина.

... Кадры из фильма. Николаевский вокзал. На площади красный транспарант во всю стену дома: «Контрреволюция разгромлена. Заговор генерала Корнилова провалился».

Первые впечатления Джона и Луизы от Петрограда. Троицкий мост. Кареты. Пролетки. Машины. У фонаря сидит баба, торгует семечками.

Гостиный двор. Бесконечная очередь у хлебной лавки. Голодные, измученные женщины с детьми. На двери лавки надпись: «Хлеба нет», но люди все равно стоят.

Джон и Луиза в Русском музее. Государственные мужи, орденские ленты, сверкающие звезды орденов. Тут же, выдерживая почтительное расстояние, — Джон Рид. Камера отъезжает, впечатление присутствия рассеивается: это картина Репина «Государственный совет». Портрет Зинаиды Юсуповой Серова. Михаил Нестеров — «Великий постриг». Андрей Рябушкин — «Боярская семья семнадцатого века». Александр Головин — «Портрет Федора Шаляпина в роли Бориса Годунова». Кустодиев. Шагал. Малевич. Нет войны. Нет голода. Нет лика грязного города — все это там, за стенами музея, а здесь — тишина, сосредоточение, великое искусство России начала века.

Но сопрягаются кадры музея с кадрами города — голодного, грязного, с бесконечными очередями за хлебом.

В Мариинке идет «Франческа да Римини».

Кадры войны. Летят огненным дождем трассирующие пули над полем, потерявшим облик земли, полем смерти, гниющих человеческих останков. Рыщут стаи собак.

Уютные столики ресторана. Поет Вертинский в костюме Пьеро.

«Хлеба нет. Голод опять надвигается. Все видят, что капиталисты и богатые бессовестно обманывают казну на военных поставках...» (Ленин).

Джон Рид и Луиза Брайант берут интервью у крупнейшего промышленника Лианозова.

— Революция — это болезнь. Рано или поздно иностранным державам придется вмешаться в наши дела точно так же, как вмешиваются врачи, чтобы излечить больного ребенка и поставить его на ноги... Транспорт развалился, фабрики закрываются, и немцы наступают. Может быть, голод и поражение пробудят в русском народе здравый смысл.

В «Русских блокнотах» Джон Рид подробно описал эту встречу. Портретная характеристика: «Короткие пухлые руки. Суставы пальцев заплыли жиром».

Все эти материалы Джона Рида были детально изучены Г. Колчицким — исполнителем роли Лианозова. Если у Эйзенштейна в «Октябре» образы капиталистов-буржуев программно решены в гротескно-пародийном ключе, то в фильме Бондарчука перед нами — умный, сильный политик и делец. Принимает иностранных журналистов со снисходительным достоинством, но сравнение с «русским Рокфеллером» воспринимает с видимым удо-

вольствием. Слушая, старается вычислить, кто перед ним: друг или враг. Оценив, вслух это не высказывает, но в глазах хитрый злобный прищур: дайте срок, со всеми управимся. От внимательной констатации своеобразия личности фильм подводит к пониманию социально-нравственного явления.

Фильм воссоздает прошлое на фундаменте значительного исторического опыта. Большую ставку эти лианозовы, терещенки делали как раз на Корнилова.

Заявление Лианозова, что голод и поражение пробудят в русском народе здравый смысл, тоже не было голословным: 20 августа (еще до начала мятежа) Корниловым была сдана Рига, и перед немцами оставалась открытой дорога на Петроград.

После провала Корнилова готовился к эвакуации Зимний. Вице-президент Академии художеств, министр народного просвещения граф И. И. Толстой — монархист по убеждениям — после разгрома мятежа приказал готовить к эвакуации самые ценные экспонаты Эрмитажа: было тайное решение сдать Петроград немцам и таким образом расправиться с большевиками. Вот почему, когда в октябре Зимний уже взят штурмующими, они в каждом зале буквально наталкиваются на ящики с картинами и ценностями: все это министр не успел еще отправить в Москву.

Естественно, что планы сдачи Питера тщательно скрывались правительством Керенского, но в Петрограде об этих планах знали. Знал и Ленин: «За нами *верная победа,* ибо народ совсем уже близок к отчаянию, а мы даем всему народу верный выход, показав значение нашего руководства всему народу «в дни корниловские»... Ждать «формального» большинства у большевиков наивно: ни одна революция *этого* не ждет. И Керенский с К° не ждут, а готовят сдачу Питера...» «...у нас в ЦК и в верхах партии есть течение или мнение за *ожидание* съезда Советов, *против* немедленного взятия власти, *против* немедленного восстания. Надо *побороть* это течение или мнение»

Против вооруженного восстания очень ак-

«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро

тивно выступал Троцкий. Являясь председателем Петроградского совета, он был лицом легальным и, как доказала история, особой опасности для Временного правительства не представлял: оно последовательно, но безуспешно разыскивало Ленина. Троцкий же в это время проводил идею: быть или не быть восстанию должен решать II съезд Советов. Подобную позицию Ленин называл «полным идиотизмом» и «полной изменой».

17 октября Джон Рид берет интервью у Троцкого. Уже прошло закрытое заседание ЦК партии 10 октября, на котором принята ленинская резолюция о восстании, 12 октября назначен Военно-революционный комитет, 16 октября состоялось расширенное заседание ЦК партии, окончательно взявшего курс на вооруженное восстание, а на следующий день Троцкий, игнорируя позицию партии, продолжает развивать умозрительную идею «перманентной революции».

Троцкого в фильме «Красные колокола» играет В. Бутенко. Черная шевелюра над огромным лбом стоит дыбом; вздернутая бородка, усы; неопрятная белая рубашка со сбившимся воротом; бегающий напряженный взгляд; истерический напор в общении: впечатление, что этот человек разговаривает сам с собой, собеседника не слышит и не слушает. В одном эпизоде актер решает сложнейшую задачу: доказывает закономерность обреченности человека, с маниакальным упорством навязывающего свои догмы самой истории.

Кадры из фильма. 10 октября. Закрытое заседание ЦК партии большевиков. Свердлов оглашает резолюцию Ленина о подготовке вооруженного восстания.

18 октября Луиза Брайант видит газету «Новая жизнь», где напечатано интервью с Каменевым: он от своего имени и от имени Зиновьева выражает несогласие с решением ЦК большевиков приступить к осуществлению вооруженного восстания и разглашает его сроки.

У Казанского собора Рид читает газету «Рабочий путь» со статьей Ленина «Письмо к товарищам», где Ленин требует исключения штрейкбрехеров из партии.

Смольный. Выезжает из ворот бронсвик. Матросы греются у костра. Лавиной идут в Смольный солдаты, рабочие, матросы.

Большая столовая Смольного. Длинные деревянные столы, табуреты. Здесь среди тысяч революционных бойцов Луиза и Джон.

В стремительном людском потоке — Дзержинский, Сталин, Луначарский, Бубнов, Антонов-Овсеенко, Чудновский, Рахья, Емельянов, Павлов, Елизаров, Коллонтай, Биль-Шатов. Они все здесь, в коридорах Смольного, среди десятков и десятков других героев, тех, кто делал революцию.

24 октября. С этого дня события в фильме будут прослежены по часам и минутам вплоть до того момента, когда вечером 26 октября Ленин выступит на II съезде Советов.

У Казанского собора матросы задерживают автомобили, проверяют документы. Прохожие останавливаются у памятника Екатерины: над головой императрицы трепещет красный флажок. Это не художественный образ-аллегория, а документальная зарисовка, ее описывают и Джон Рид в «Десяти днях...», и Антонов-Овсеенко в своей книге «В революции».

Джон Рид, Альберт Рис Вильямс и Луиза Брайант на галерке Мариинского театра слушают речь Керенского.

— Временное правительство заявляет, что те элементы русского общества, те группы, те группки и партии, которые осмелились поднять руку на свободную волю русского народа...

Зашелся в патетическом построении бессмысленных фраз. Сдержанно зарыдал, стряхивая с носа каплю. Восторг публики — черных фраков-ворон.

Несмотря на первое впечатление острохарактерного преувеличения, решение образа документально точное.

Вот описание Керенского из записных книжек Джона Рида: «Керенский сидит, подперев лицо руками. Ему подают бумаги. Икает. Читает, не отрывая руки ото лба. Поворачивает лицо к оратору. Глаза закрыты». О речи Керенского: «Доводит себя до исступления. Теряет силы. Рыдает. Выбегает вон».

Утренние газеты сообщили, что правитель-

ство запретило газеты «Рабочий путь», «Солдат» и постановило арестовать руководителей РСДРП(б) и Военно-революционного комитета.

К Дворцовой площади подтягивают пушки. Подошла ударная бригада женского батальона, а казаки, посовещавшись, наоборот, покидают Дворцовую, отказываются защищать Временное правительство. Мечется по Зимнему дворцу Керенский. Повсюду полупьяные юнкера, грязь, развал, конюшня, называемая покоями Зимнего.

В 11 часов 30 минут утра 25 октября Керенский сбежал из Зимнего якобы «встречать» вызванные им с фронта войска.

«...Мы имеем *тысячи* вооруженных рабочих солдат в Питере, кои могут *сразу* взять и Зимний Дворец, и Генеральный Штаб, и станцию телефонов, и все крупные типографии; не выбить нас оттуда, — а агитация в *армии* пойдет такая, что *нельзя* будет бороться с этим правительством мира, крестьянской земли и т. д.» (Ленин).

Бурлит Смольный. В Смольнинском соборе — служба: горят свечи, звучит церковный хор, жизнь старой России все еще идет своим чередом. И тут же рядом на площадь перед Смольным выезжают броневики, грузовики с винтовками и ящиками с патронами; тысячи красногвардейцев получают оружие. Раздают оружие и на площади у Петропавловки: Петропавловка со всем своим могучим арсеналом перешла на сторону восставших.

Ленинский план восстания в действии.

С 24-го на 25-е. Взят почтамт — 1 час 35 минут. Взят телеграф — 2 часа ночи. В 7 часов утра — телефонная станция. В 3 часа 30 минут «Аврора» встала у Николаевского моста.

Утром радиостанция «Авроры» передала ленинское обращение «К гражданам России!», подписанное 25 октября 1917 года в 10 часов утра: «Временное правительство низложено. Государственная власть перешла в руки органа Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов — Военно-революционного комитета, стоящего во главе петроградского пролетариата и гарнизона».

Воля Ленина задает ритм восстанию.

К шести часам вечера подходят миноносцы Гельсингфорса и моряки-кронштадтцы.

Бурлит Смольный. Джон Рид и Луиза Брайант уезжают из Смольного в грузовике, доверху нагруженном листовками с воззванием «К гражданам России!» Несется грузовик по вечернему Петрограду. Летят листовки.

Антонов-Овсеенко на моторной лодке едет от Петропавловки к Зимнему. Послан последний ультиматум в Зимний.

Стягиваются войска восставших к Адмиралтейству, к Миллионной, к Дворцовой набережной, к Морской.

Ленин в Смольном у карты. То и дело запрашивает руководителей ВРК: «Почему до сих пор не взят Зимний?»

Делегация от членов Петроградской думы во главе с графиней Паниной идет «спасать» Временное правительство. Ирина Скобцева играет графиню Панину в острохарактерном, пародийном ключе. Делегацию отправляет восвояси отряд красногвардейцев.

Сжимается кольцо штурмующих.

21 час 45 минут. На Петропавловке зажигается сигнальный фонарь.

Штурм!

Десятки и десятки раз при монтаже фильма «Я видел рождение нового мира» выверялась точная последовательность событий восстания буквально по минутам, ибо за этой точностью — смысл событий.

Смысл событий. Смысл великой борьбы.

Из воспоминаний председателя ВРК Николая Ильича Подвойского: «Меня неоднократно впоследствии просили объяснить, почему мы, имея силы и возможность покончить с Временным правительством уже в 6 часов, сами оттягивали этот конец. Я отвечал: да, положение у Зимнего было таково, что стоило приказать «штурмовать» и героической кровью нескольких сотен бойцов мы бы завладели дворцом. Но в этот исторический момент каждая капля крови защитника революции превышала в наших глазах значение и без того уничтожаемого врага».

Во время штурма было убито шесть красногвардейцев.

Джон Рид: «Большевистская революция была самая бескровная революция в истории».

Фильм «Я видел рождение нового мира» задуман как ожившая летопись истории, прочитанная нами, современниками. Это слово взволнованной памяти. Это слово правды сегодняшнего дня. Это взгляд из вчера в завтра. Это поиск новых путей в киноискусстве. Это обращение к миру средствами искусства со словом правды, словом веры, словом мира и добра.

●

Говорит Сергей Бондарчук:

— Решение такое я вынашивал давно, подступы к нему были и раньше: если бы не встретился с Чеховым, Шолоховым, Толстым, с их традициями, величием, национальным величием русским, никогда бы я к этому решению не пришел. И у Эйзенштейна тоже были свои пристрастия, когда он работал над «Броненосцем «Потемкин» и «Октябрем»: имею в виду примеры великие в литературе, в живописи, в истории народной жизни.

— А как определить жанр вашего фильма, что это?

— Это? Кинематограф. То есть то, что не под силу театру. У театра есть другое: он может извлечь из событий энергию той же мощи, но другими средствами; достичь шекспировского наполнения через открытие двух-трех людей, даже через одного. А кинематограф может взять в сферу своего внимания весь земной шар. Зачем же отказываться от этого? Это его привилегия — кинематографа.

— Сергей Федорович! В монтажной, когда вы просматривали кадры войны, вы говорили о том, как важна для вас антивоенная тема этого фильма.

— Когда Свиридов смотрел снятый материал, готовясь писать музыку, он сказал так: «В финале звучит тема людского братства». Значит, получилось то, к чему мы стремились? Призыв к людскому братству, к единению. Призыв жить в мире. Слово от страны Октября ко всему земному шару.

Сегодня, когда на волоске судьба планеты, эта тема единения важна как никогда.

Революция — водораздел: по одну сторону — социалистическое общество, по другую — общество капитала; значит, революция разобщает? Разобщает нажива, капитал, милитаризация. Объединяют добрая воля человечества, стремление к гуманизму и миру. Революция очень точно определяет этот водораздел: кто за наживу и милитаризацию и кто за добрую волю к миру.

Чтобы соединить эту тему неприятия и единения, нужно учиться у Толстого: в «Войне и мире» он соединил патриотическую борьбу народа в справедливой Отечественной войне с глобальной антивоенной темой — вот где сопряжение!..

Наша Октябрьская революция была единственно исторически верным и неизбежным выходом из мировой войны не только для России, но и для всех воюющих стран.

Недавно мы показывали свою работу нашим консультантам — Институту марксизма-ленинизма. Они благодарили нас за то, что мы своей работой самыми убедительными средствами в мире — средствами искусства — дали отповедь нашим врагам на Западе — теперь их стали называть советологами, — кои утверждают, что Октябрь — заговор кучки людей, переворот-произвол (к этим «теоретикам», кстати, принадлежали и бывший генерал Краснов, и бывший вождь Керенский, уже дряхлым стариком все еще заполнявший буржуазную прессу «антисоветскими эссе»).

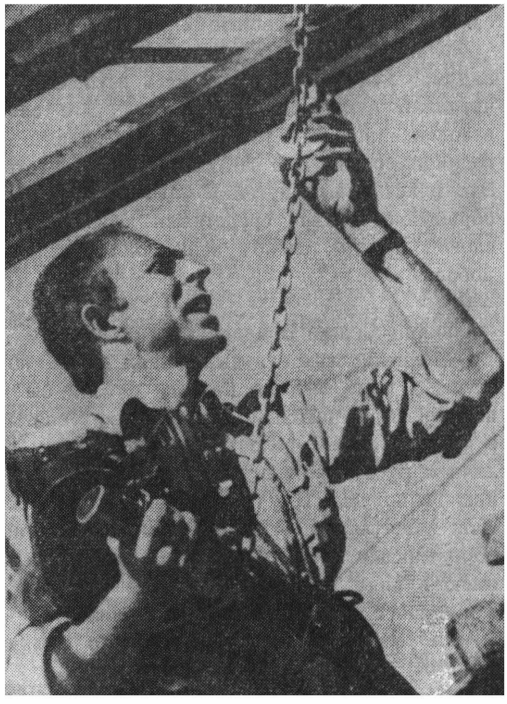
А мы говорим своей картиной: нет! Это закономерный процесс истории, необратимый процесс развития человечества. Мы обращаемся к людям всей земли: перед нами сегодня великая цель — предотвратить войну, смотрите, как народные массы распоряжаются своей судьбой, берут в свои руки судьбу Земли, свое будущее. Судьба человечества зависит от единения людей доброй воли. Учитесь у Октября.

Москва — Ленинград — Москва

Альгимантас Видугирис

«...и общее объять, и человека...»

Беседу ведет Регина Хелимская



А Видугирис

Р. Хелимская. Вы недавно вернулись с Международного кинофестиваля в Карловых Варах, где вместе с «Частной жизнью» Ю. Райзмана, «Звездопадом» И. Таланкина и «Карнавалом» Т. Лиозновой в информационном показе был представлен и ваш фильм «Мужчины без женщин». В связи с этим нашу беседу мне хотелось бы начать с поздравления: фильм получил приз Общества чехословацко-советской дружбы «Хрустальную вазу» — это его пятая международная награда. Надеюсь, что праздничный тон начала беседы не помешает ее деловому характеру.

А. Видугирис. Спасибо за поздравление. Такую награду, не скрою, получить было очень приятно, и атмосфера фестиваля была поистине праздничная. Но тем не менее думаю, что истинное чувство «праздника души» возникает не столько в момент получения даже самого почетного приза, но тогда, когда ты чувствуешь глубокую и серьезную ответную реакцию незнакомой тебе зрительской аудитории. Скажем, в Карловых Варах мне пришлось беседовать с кинокритиками и представителями проката из Канады, от которых я услышал, что тема, затронутая фильмом, актуальна и для их страны, где понятия брака, семьи, любви претерпевают значительные изменения; к сожалению, далеко не всегда в лучшую сторону. А кинематографисты, представлявшие Организацию освобождения Палестины на фестивале в Дамаске, сказали: «Ваш фильм учит бороться и учит побеждать...»

Постоянно ловлю себя на том, что вспоминаю наши споры во ВГИКе: какая из функций кинематографа самая важная?.. По молодости каждый придерживался крайней точки зрения: «Кино — средство познания жизни!» — утверждал один. «Кино — это зеркало! Зеркало общества!» — отвечал ему другой. Третий заявлял: «Кино — молот! Задача фильма вскрывать, разоблачать недостатки, пороки людей, общества и тем самым бороться за

лучшее будущее!» «Тоже мне молотобоец нашелся, — слышалось в ответ. — Кино — это развлечение! Вот вы все тут произносите громкие слова, а сами на какие фильмы рветесь? На развлекательные!» А в общем-то все мы были по-своему правы...

А потом грянул, именно грянул, как гром среди ясного неба, фильм Калатозова и Урусевского. Помню, мы все молча покинули просмотровый зал и шли взволнованные по площади у ВДНХ. А ночью я насмерть поругался со своим другом, который собрал вещи и решил в тот же час вернуться к себе домой, в Ростов-на-Дону. Поскольку в кино есть теперь такой фильм, как «Летят журавли», говорил он, стремиться больше не к чему и незачем. И напрасно мы его уговаривали, напоминали, что остался только год до диплома, напрасно просили подумать до утра, а завтра, на свежую голову, принимать столь важное решение. Все было тщетно, он упорно стоял на своем. Пришлось... поколотить, запереть дверь и уложить, плачущего, спать.

Но наши споры о том, что же есть кино, конечно же, не закончились. Они перетекли в сегодняшние споры, из которых состоит вся жизнь кинематографиста. Эти споры — с друзьями, со зрителями, с самим собой, наконец, — и есть топливо, дающее энергию творчеству. Сущность кино с каждым днем меняется, усложняется его язык, потому что меняется сам зритель, его восприятие.

Р. Х. Не будем забывать об универсальной «специализации» сегодняшнего зрителя: он не только кино-, но и телезритель. Влияние телевидения, прежде всего его документально-публицистических программ (хороших и не очень хороших), нельзя сбрасывать со счета. Вот один из наглядных примеров, который мы, быть может, именно из-за его наглядности не всегда и замечаем. За полтора десятилетия — срок для периодического издания ТВ, прямо скажем, немалый, — в наш распорядок дня, в ежевечерний быт, а следовательно, и в зрительское сознание прочно вошла программа «Время». Информационная телевизионная передача, в которой путь от факта к образу пытается пройти практически каждое звуко-зрительное сообщение, обычный размер которого, кстати, равен пятой части документальной одночастевки... Попытки эти, подчас весьма удачные, происходят на глазах миллионов телезрителей. Ежевечерне. Ежеутренне. Такое прямое общение с процессом документально-образного мышления существенным образом повысило культуру зрительского восприятия документального кино.

А. В. Сегодня мы монтируем встык, без переходов настоящее, прошлое и даже будущее, показываем мечту, и зрители все понимают. В кино ведь очень важна позиция автора, потому что оно, наше кино, — еще и борец. Позиция эдакого «зеркалодержателя» в кино («я тут ни при чем, я только держу зеркало, а в нем вы видите себя сами») для меня наименее приемлема. Речь не идет, конечно, о прекрасном, мудром, может быть, излишне сложном фильме Андрея Тарковского. По себе знаю, как много дает кино. Вспомните себя от пяти до пятнадцати, вспомните, какие фильмы и герои вас волновали, на вас влияли — и поймете, что все мы воспитаны кинематографом, или — точнее — и кинематографом тоже.

Может быть, наиболее важная функция кино — воспитание зрителя на положительном примере. Потому так много времени потратил я, пытаясь найти, увидеть и воссоздать на экране образ современного героя. Сегодняшнего героя. Мы живем в динамичное, быстро меняющееся время, в характере современника появляются новые черты, новые грани. И я стараюсь их найти, донести до зрителя и тем самым, может быть, как-то влиять на воспитание, духовное и социальное формирование человека.

Я всегда стремлюсь к тому, чтобы фильм имел отдачу. Притом немедленную. Когда-то я собирал материал о нефтеразведчиках, мыслилась поэтическая лента о людях, которые работают под открытым небом и летом, и зимой, и в новогоднюю ночь, и в ливни, и в метели. Бурят недра. И передают рычаги-штурвалы из рук в руки теплыми: ночная смена — утренней. Это видеть надо: предрассветная синева, меркнут последние звезды, дорога

вьется по зеленым холмам, и желто-оранжевый сноп фар высвечивает спящих на дороге жаворонков. Те, вспыхнув оранжевым, подпрыгивают несколько раз, как бы делая зарядку, и, набирая скорость, взлетают. И постепенно растворяются в синеве сумерек. Вся дорога — во взлетающих жаворонках! Потрясающая картина. Увидеть такое можно только летом: по-видимому, жаворонки прячутся на дороге от змей... И фильм должен был называться «Дорогой жаворонка». Так я и не снял эту картину, потому что услышал тогда об острой в те годы, да, пожалуй, и сейчас проблеме: студенты геологических факультетов, проучившись три курса, после «поля» — летней практики, бросают вуз. Профессия геолога на редкость интересная и творческая, а заканчивает курс половина набора. И я стал снимать зрительно невыигрышную картину «ПСП» («поисково-съемочная партия») — о романтике настоящей и ложногитарной.

А жаворонков люблю. Получил я квартиру в новом микрорайоне Фрунзе, в предгорье. Дома построены среди первозданности, а на рассвете выглянешь во двор — жаворонки просыпаются, их гнезда прямо под окнами. Заселил народ дома, и стало вдруг модно охотиться на жаворонков. Стали молодые папаши с отпрысками щеголять друг перед другом — кто сколько настрелял. Нашлись, конечно, защитники птиц, в большинстве своем пожилые люди. Я готовился к запуску с художественным телефильмом о юном художнике, но, включившись в борьбу за сохранение птиц, переписал сценарий. Главным эпизодом стало убийство жаворонка. Так родился художественный телефильм «Очкарик». Фильм о красивых словах и о неумении защитить свои идеалы, о том, что добро должно уметь постоять за себя. Были сняты и эпизоды, усложняющие простые мысли фильма. Я их безжалостно вырезал.

Помню споры, увещевания моих друзей, которые говорили: «Что делаешь? Зачем выкидываешь эти эпизоды? Получится лобово и примитивно!» — «Зато действенно!..» Я рад, что картину эту посмотрели в свое время миллионы людей, она шла на телеэкранах 54-х стран мира. Может быть, «мои» зрители птиц трогать не будут?...

А мои друзья были правы — я в самом деле в те годы упрощал свои фильмы, намеренно обеднял и свой киноязык. Я повторял близкие мне слова Василия Шукшина: «Не хочу кричать в пустом зале! Вывернись наизнанку, встань на уши, если это требуется, но заставь, чтобы тебя слушали, тебя понимали!»

Это очень интересная и важная проблема. Часто кинематографисты, особенно молодые, спорят между собой, для кого надо делать картины? Для зрителя, для Дома кино или «для истории»... Спор не так наивен, как кажется на первый взгляд. Не будем скрывать — каждый из нас проходит через искус прослыть сложным, загадочно непонятным, суперсовременным — «я из того, из следующего века». Такой ореол создать вокруг себя не особенно сложно. И определенную славу на этом заработать можно. Но надо ли нам думать о признании в следующем веке, когда сегодня необходимо решить столько неотложных проблем?

Р. Х. Например...

А. В. Например, мне близка и понятна позиция Толомуша Океева. Я имею в виду его картину «Улан». Некоторые критики его ругали за «натурализм», за показ страшного падения героя фильма, страдающего от алкоголизма. Роль эту прекрасно сыграл Суйменкул Чокморов. А это ведь фильм-лекарство! А лекарство не обязательно должно быть сладким! Толомуш знал, на что идет, чего хочет, и не побоялся затронуть столь острую проблему. А хотел он, чтобы кто-то из сидящих в зале содрогнулся, увидев себя. И сделал это Толомуш отлично. Люблю его фильмы «Лютый», «Поклонись огню», Океев — страстный, острый художник...

Р. Х. Но мы ушли от темы. «Мужчины без женщин» тоже рассчитан на немедленную отдачу?

А. В. Если хотите, да. Социологи во всем мире не зря говорят об инфантилизме современных мужчин, которым якобы в век НТР не хватает жизненного пространства, чтобы расправить плечи. Не таков мужик на Нарынском

каскаде — тот может все! Отношения между мужчиной и женщиной... Мне не нравится прозаизм этих отношений, простите за такой оборот. Когда мы работали над сценарием, были и такие советы: «Перепиши образ Оморкула. Великодушный рыцарь, защитник женщины... Это же анахронизм! Да таких и нет сегодня! Молодежь пошла другая. Извини, более циничная».

А я думал: если бы и было так (а, к счастью, это не так), то все равно: разве мы не вправе показать с в о ю трактовку взаимоотношений мужчины и женщины, пусть сегодня и не совсем типичных, пусть даже единичных? Может быть, мы даже о б я з а н ы показать зрителю свой «идеальный» вариант, свою мечту? Ведь и мы формируем этику зрителя, как в свое время наша с вами этика складывалась под воздействием фильмов и прочитанных книг.

Р. Х. Александр Спиридонович Щетина, старый агроном из колхоза «Новый путь» Иссык-кульского района, вырастил сад на каменистых склонах киргизского Кунгей-Ала-Тоо. Испокон веков эта полумертвая земля не знала тяжести спелых яблок. Александр Агеевич Ткаличев, экскаваторщик со строительства Токтогульской ГЭС, после смены мастерил для детворы Кара-Куля — городка гидростроителей на Нарыне — карусель. Никто их — героев «Обращенных к солнцу» и «Нарынского дневника» — не просил, никто не заставлял делать то, что они делали. Они с а м и дали себе эти задания. Как и всякий дар, талант жить для других, щедрость души встретишь, конечно, не на каждом шагу.

А. В. Их много, дорогих мне людей, которым я обязан всем. Чем дольше живу, тем их становится больше. Начинаешь понимать тонкую связь между прошлым и настоящим. Иногда всплывает уже забытое лицо, вспоминается фраза или поступок и тебя вдруг озаряет: ведь именно этот человек — он тебе подсказал, он тебя направил, им и было положено начало... В этом, по-видимому, сказывается долговременное воздействие воспитания, которое сродни тоже долговременному воздействию произведения искусства...

Р. Х. У ваших «документальных», реальных героев — из «ПСП», из «Обращенных к солнцу», из «Вахты» и нарынской дилогии, и у героев вымышленных: у очкарика Кубанычбека, охотника Чоро, персонажей «Мужчин без женщин» — строителей высокогорной ЛЭП, есть одна общая черта характера...

А. В. Надежность? Считаю это качество одним из самых важных в человеке. В мужчине — особенно.

Строители Нарынского каскада... Вот уж кого судьба испытывала! Кстати, вот почему и «Мужчины без женщин» баллада, вот почему я маюсь — стараюсь снять современный документальный эпос о создании рукотворных морей в поднебесье, о Нарынском каскаде — потому что этот эпос и есть сама жизнь! Только где талант взять, чтоб все это суметь выразить?! А насчет судьбы — по нашим понятиям, так вроде ее и нет. Но есть судьба, есть! Это реальная сила, а не отвлеченно-философское понятие. В 1969 году строители пережили чудовищный паводок, каких и наука гидрология не предполагала. Водяной вал высотой в 29 метров — вообразите! — слетел с гор и мог свести на нет результаты семилетнего труда всего многотысячного коллектива. Устояли! Засуха 1974 года, необычайно активное солнце, вся планета испытала на себе эту активность: погибли миллионы людей от стихийных бедствий, и только социализм, только наша страна сумела справиться со стихией. Узбекистан тогда впервые собрал пять миллионов тонн хлопка — рекордный урожай! Потому что высоко в горах Киргизии образовалось прекрасное Токтогульское море! Но им-то, строителям Токтогулки, каково пришлось — море, рукотворное море, созданное их руками, все ушло. Море было брошено — в буквальном смысле слова — на борьбу с засухой, а пуск ГЭС был отменен и вообще вычеркнут из пятилетнего плана, потому что для наполнения моря необходимы годы. Но и в такой ситуации строители победили — нашли оригинальное техническое решение, и гидроэлектростанцию, которая, как известно, работает на воде, на «гидро», пустили без этого самого «гидро» — без моря! Пустили

точно в срок, как и предполагалось раньше, еще до засухи! Это была неслыханная победа.

Они, строители-практики, двинули вперед науку. Наш век когда-то, еще до того, как его окрестили космическим, веком информационного взрыва, называли веком бетона. Казалось, о бетоне известно все. Создатели Токтогульской предложили послойный метод бетонирования, и это позволило возводить крупномасштабные сооружения высоко в горах, куда еще 15 лет назад забирались только спортсмены-альпинисты. Да, да, только 15 лет назад! Вот он, шаг научно-технической революции! Я спать по ночам спокойно не могу, потому что не могу поспеть за временем: оно бежит, скачет!

Решениями нашей партии каскадный метод строительства ГЭС признан самым перспективным. Сегодня гидроэнергетика устремилась в горы, и бесценный опыт первопроходцев Нарынского каскада надо пропагандировать — другим будет легче идти. Надо привлекать молодежь к этой интереснейшей сфере человеческой деятельности. Ведь за ней — будущее, уже близкий XXI век!

...Вот они какие, строители Нарынского каскада! Талантливые, цельные, надежные люди. Титаны. Это забытое слово подходит к ним.

Я в долгу перед ними. До сих пор не создал образ инженера, проектанта, энтузиаста, который и выносит на своих плечах большинство творческих проблем эпохи научно-технической революции. Моя жизнь навсегда связана с многими выдающимися инженерами. Леонид Азарьевич Толкачев — он сегодня руководит строительством Загорской гидроаккумулирующей станции. Казбек Бексултанович Хуриев — руководитель возведения Нарынского каскада, Вилен Сергеевич Шангин — его главный инженер, Дмитрий Бушман, заместитель главного инженера, шеф всех верхолазных профессий и мой первый и очень требовательный критик.

У всех на памяти бесчисленные кинокадры, когда шлепаются в реку глыбы-негабариты — идет перекрытие, начинается новая ГЭС. Летят брызги на контражуре — кинематографически очень выразительно! И у меня они летели, эти брызги. И не раз. Но дело в том, что эффектный момент перекрытия — не начало строительства, а почти конец. Начало-то было 10—15 лет назад! Киногеничные брызги означают итог проектно-изыскательских работ длиною в полтора десятилетия! Отразить на экране процесс проектирования новых ГЭС — этих гигантских сооружений современности, — показать работу мысли — задача чрезвычайно трудная, это, если хотите, тэрра инкогнита, к которой кинематограф еще только подбирается, несмотря на ряд всем известных удач.

Р. Х. Альгимантас, вы сказали, что больше всего цените в мужчине надежность. А в женщине?

А. В. Нежность. И — надежность тоже... Геновайте Видугирене, моя мать. Мой верный товарищ, мой надежный тыл. Всю жизнь работает в кинотеатре, даже орденом награждена. Мать учила меня беречь время. Она говорила мне: «Сынок, ты же эту картину уже видел, лучше сбегай домой, почитай. А если хочешь посмотреть тот эпизод, приходи в 20 часов 25 минут...

Так я и бегал — по часам: смотреть тот или иной эпизод. Десятки раз смотрел одно и то же и хронометрировал фильм. Может, тогда и началось мое увлечение кино.

Отец. Стасис Видугирис. Жалко мне его, умер совсем молодым. Он мечтал получить образование, что в условиях буржуазной Литвы было далеко не просто. Это оказывалось под силу или богатым, или очень настойчивым, целеустремленным и волевым. А отцу было вдвойне тяжело — он рос сиротой. С пяти лет зарабатывал себе на хлеб, батрачил — сам платил за учебу. Образование получил очень скромное по сегодняшним нашим понятиям — землемер. Но это ему стоило в конечном счете жизни: он заболел туберкулезом. Читал он до своего последнего часа и все мне рассказывал. Помню его рассказы о чудесах архитектуры. В пять лет я знал про египетские пирамиды, про храмы Индии, Кампучии, Средней Азии.

— Ты это все посмотри, — говорил он. —

А если не будет возможности, то хотя бы — вообрази. И тогда увидишь.

— Как это? — спрашивал я удивленно.

— Как я. Закрой глаза и...

Так я учился зримо, в цвете воскрешать события, людей, города...

Своего сына я назвал Стасис — пусть хоть другой Стасис Видугирис счастливым будет. А я имел возможность наяву побывать в тех странах, о которых рассказывал мне отец. И еще во многих других, видел и говорил там с десятками людей, которые и сегодня могут только мечтать об образовании...

В отличие от отца, я имел возможность получить такое образование, о котором мечтал, и учиться столько, сколько считал необходимым: гидротехник, кинооператор, кинорежиссер. Если у социализма было бы только одно завоевание — всеобщее право на образование, и то это была бы социальная система, за которую надо бороться.

Воспитывали меня в основном дед с бабушкой. С конца прошлого века они жили в Москве, на Красной Пресне. В декабре 1905 года вместе с рабочими дед строил баррикады. Когда я подрос, он все показывал мне рубец на спине от казацкой сабли. Дед — участник Октябрьской революции. Два раза ему удалось слышать Ленина. Бабушке — один. Во второй раз она не смогла пойти — ждала ребенка. Вскоре там же, на Пресне, родилась моя мама. В голодные 20-е годы они вернулись на родину, в Литву, в маленький, но очень уютный городок Укмерге.

Вокруг кузницы деда моего Казиса Петрикаса группировалась левонастроенная молодежь. Позже организовали первую в Укмерге комсомольскую ячейку. Одним из ее членов был будущий писатель Гудайтис-Гузявичус, автор первого литовского пролетарского романа «Правда кузнеца Игнотаса». Образ кузнеца Игнотаса — собирательный, но в нем проглядывают и черты моего деда.

Казис Петрикас был колоритной фигурой. Соберутся, бывало, крестьяне в базарный день у него в мастерской, ведут беседу: налоги большие, лошади нет, то да се...

— А вы, — зажигается дед, — долой буржуев! Не знаете, что делать? Метлу, быстро! (Это он мне.)

Распустит метлу, всучит ничего не понимающим деревенским по веточке и приказывает:

— Попробуй сломать!

— Так ведь поломается... — не понимают крестьяне, куда клонит дед.

— Ломай! — кричит дед.

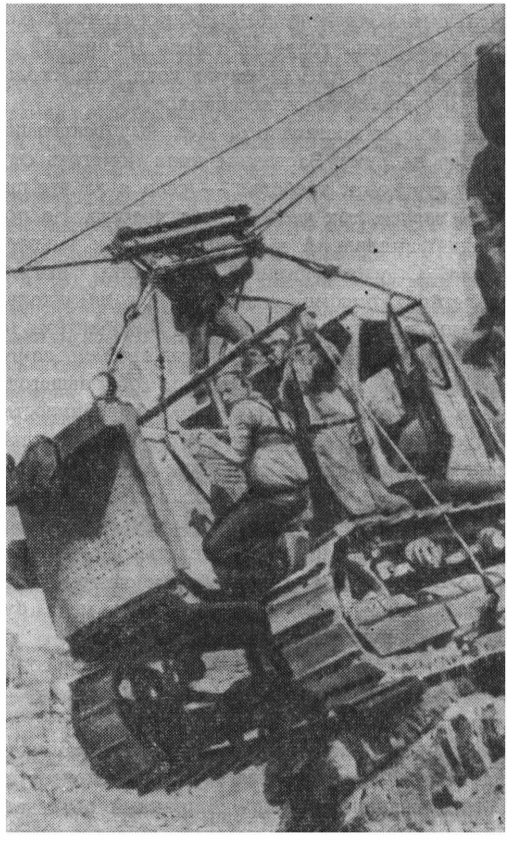
Те послушно ломают свои ветки.

— А теперь попробуй! — приказывает дед, вручая крепко связанную метлу.

— Теперь, конечно, не поломаешь.

— Нет, а ты попробуй, попробуй! — кричит дед. И заставляет всех по очереди попро-

«Мужчины без женщин». Рабочий момент



бовать сломать. И сам после всех пробует, аж кряхтит. Мол, видишь, я, силач, и то не могу.

— Кумекаешь? Так если все рабочие, пролетариат всего мира вот так воедино? Ты понял, дура? Да мы всех буржуев... Мы все можем! Вот этими руками. — И дед протягивал свои прекрасные натруженные руки, каждая мышца которых была вылеплена отдельно. Если в горне был горячий металл, он брал раскаленное железо прямо из огня. У деда был свой секрет. А с меня он взял слово, что буду молчать. Он вел беседу ровно столько времени, чтобы железо в горне приобрело вишневый цвет. Именно вишневый — не красный и не голубой. А потом брал слиток в руку — эффект был потрясающий. Горели его мозолистые ладони, от рук шел дым. Деревенские были поражены... Конечно, я очень гордился своим дедом. И с удовольствием таскал ему веники. Ох, сколько мы с ним веников переломали!

Но мне и доставалось. Дед был вспыльчив и скор на руку. Заставлял меня помогать ему после уроков и требовал — если я за что-нибудь взялся, так чтобы делал хорошо. Не позорил фамилию. А чуть не так — и поколачивал. С удовольствием вспоминаю, как я, секретарь комсомольской организации школы, да еще работая на полставки лаборантом, то есть человек, как я сам считал, вполне самостоятельный, удирал от деда, собиравшегося меня наказать за какую-то провинность. И хотя был я совсем не из слабых, все-таки спортсмен-разрядник, а убегал: знал силу дедовых рук. Ярость дедушки быстро проходила, и он ворчал: «Внук растет у меня балаболкой, ничего не умеет делать. Поденщик! (Это было самым презрительным словом у деда.) Ладно, пошли, учить писать меня будешь, белоручка паршивый...».

Я многое взял у деда. Его уроки пригодились мне не раз. Для фильма «Репортаж о легенде» изготовил несколько конструкций боксов для подводных съемок, а для «Замков на песке» — нужда заставила! — сконструировал специальный широкоэкранный объектив. Это отличное ощущение: знать, что твои руки могут все. Даже если и не умеешь — подумай, попробуй и сделаешь. Потому что можешь... Это осталось на всю жизнь. Теперь я и сына потихоньку приучаю...

Мой школьный учитель Раполас Сриогис, который очень тонко сумел направить меня, сосредоточить на достижении цели. Преподаватели Каунасского политехнического института, потом — ВГИКа, строители Токтогульской ГЭС — друзья верхолазы, друзья инженеры, люди разных национальностей, советские люди — все они чему-то меня научили, каждый по-своему что-то дал. О светлом, талантливом человеке, полном юношеского задора и оптимизма, начальнике строительства Токтогульской ГЭС, Герое Социалистического Труда Зосиме Львовиче Сером хочу сделать следующий художественный фильм. Сценарий называется «Гидростанция».

Зная, что смертельно болен, Серый, как мальчишка, удрал из больницы во Фрунзе, приехал в Кара-Куль, на свою Токтогулку, которую начинал в безлюдных отрогах Тянь-Шаня, на Нарыне, с «нулевого цикла»... И умер на посту, как капитан у руля.

Особенно благодарен я преподавателям ВГИКа Л. Косматову, А. Гальперину, Е. Иофису, Г. Пондопуло, М. Шатерниковой, С. Комарову. Был я трудным студентом. После второго курса мне показалось, что я знаю о кино все. И дальше учиться почти не имеет смысла. К сожалению, многие и выходят из института с этой верой второкурсника в себя и свои силы...

Я начал работать на Литовской студии, в хронике. Потом с Романом Карменом-младшим снимали авторский фильм о древнем Самарканде...

Тут пришло отрезвление. Начал все сначала — режиссуру, экономику, сценарное дело штудировал по индивидуальной программе. Окончил ВГИК. Но диплом брать отказался. Мол, слишком многого не знаю. Каждый год привозил по фильму и просил, а иногда и требовал индивидуальных занятий и консультаций. Тогда еще доцент, Роман Николаевич Ильин даже ходатайствовал о выдаче мне индивидуального диплома по специальности

«режиссер-оператор». Ничего не вышло, а за внимание к беспокойному студенту хочу и сейчас сказать большое спасибо.

Так продолжалось пять лет, пока профессор С. В. Комаров, чудесный человек, не сказал: «Ты же пришел в режиссуру, и по программе киноведения кое-что захватил. Хватит». А на мое наглое заявление, что, мол, диплом не возьму как недоучившийся, он со смехом сказал: «Слушай, иди ты отсюда. Теперь учись у жизни...»

Р. Х. По фильмам, снятым за двадцать лет на Токтогульской ГЭС, — «Три ответа горам» (1963), «Перекрытие» (1966), «Нарынский дневник» (1971), «Токтогульское море: день первый» (1974), «В год неспокойного солнца» (1977) — можно при желании проследить ход строительства уникальной гидроэлектростанции в горах. Но производственные события никогда не были для вас самоценными.

А. В. Конечно.

Р. Х. Даже такие зрелищные, редкие, дорогие сердцу каждого хроникера, как переправка бульдозеров по тросам через Нарын, как работа альпинистов-первопроходцев, которые очищали склоны от камней, чтобы работа гидростроителей внизу была безопасной. И даже перекрытие древнего Нарына. И укладка первого бетона в плотину будущей гидростанции. И спустя несколько лет — пуск первых агрегатов этой самой станции, которая родилась и выросла у вас на глазах в прямом смысле слова.

А. В

... Я знаю, что тебя заботят факты.
Одни они.
А человек? А люди?
Что происходит в них и что их мучит?
И почему печалятся они?
Зачем ликуют?
По какой причине
в любом и каждом
все сплелось в клубок —
и размотать его никто не в силах...

Р. Х. Белый летописец из драматической поэмы Юстинаса Марцинкявичуса «Миндаугас» в отличие от Черного летописца считал, что по сравнению с работой хроникера его дело, его «ремесло» куда сложней:

... нам непременно надо
и общее объять, и человека,
увидеть цель и выяснить причину...

А. В. Самое удивительное вокруг нас — это люди. Я всегда старался искать и находить людей могучего духа. И именно они и делали подчас гораздо больше, чем от них ожидали.

Р. Х. Монтажники высокогорной ЛЭП-500 из «Мужчин без женщин» — Кадыр, Семен, Оморкул, Игорь...

А. В. Прототипами героев фильма стали реальные люди, которых я встречал за эти годы на строительных площадках Нарынского каскада.

Р. Х. Их было четверо... Четверо нефтяников в «Вахте», снятой тринадцать лет назад. Микроколлектив. Малая социальная группа, интернациональная по составу. В организации фактического материала документальной двухчастевки и полнометражной игровой ленты, по-моему, не так уж мало общего...

А. В. Их было четверо и в «ПСП»... Человек мне всегда был интересен не только сам по себе, но и как часть коллектива, один из слагающих его элементов...

Р. Х. Образы-символы Юстинаса Марцинкявичуса — Белый и Черный летописцы — антагонисты. Попробуем обойтись без крайних точек зрения. Переместимся на экватор — для равновесия. Итак: факт и образ...

А. В. Несколько лет подряд я не мог сделать документальный фильм о верхолазах. Хотя и очень хотел. Бригады эти на строительстве Токтогульской ГЭС были первыми в истории отечественного гидростроения. Работа их была и опасна, и очень интересна, и выразительна — «смотрелась». Но через суету будничных дел: кубометры скального грунта, тонны взрывчатки, через всю эту производственную ежедневность, которая обещала лет эдак через десять дать уникальную, доселе невиданную ГЭС, я не мог выйти на обобщение, передающее смысл и дух происходящего, его образ. Видел только голые факты. Совершенно неожиданно символ стремления к неизведанному, образ одержимости первопроходца был найден спустя несколько лет. В игровом кино. Охотник Чоро, сыгранный актером киргизского театра и кино Советбеком Джумадыловым, стремился к далекой

горной вершине, его манил таинственный отблеск на ней. И он начал вязать лестницы... Представляете, сколько их потребовалось?..

Р. Х. Не следует ли из вашего рассказа, что возможности документального кино в создании «портрета» явления, его обобщенного образа не беспредельны?

А. В. Определенные сферы человеческих отношений, некоторые проявления внутренней жизни личности не подвластны документалисту. Игровое кино, в свою очередь, не всегда обладает убедительностью и силой искусства реального факта.

Р. Х. Стремление к наращиванию документальной достоверности в игровом кино отчетливо видно сейчас не только в повышенном интересе к иконографии, ее широком использовании. Но и в повышении удельного веса звукозрительной информации. В тенденции к максимальной насыщенности каждого ее «бита» — кадра, слова... [1]

А. В. Образ времени запечатлен, например, в почтовых марках — лаконично, выразительно. Как его запечатлеть экранными образами?

В литературе я чувствую сплав реальности и эпоса, человека и космоса, которые взаимосвязаны, влияют друг на друга, находятся в диалектическом единстве. Такое миропонимание, мироощущение запечатлено в прекрасном романе Чингиза Айтматова «Буранный полустанок». Уверен, он войдет в XXI век, он классичен уже сегодня.

Р. Х. Сам Чингиз Торекулович определил это мироощущение, точнее процесс его формирования, как выработку «некоего планетного сознания». Речь идет, разумеется, не о научной фантастике, не об иррациональном «космическом разуме». Беседуя нынешней весной с американскими радиослушателями в студии нью-йоркской станции «WBAI» во время работы сессии Специального комитета ООН против апартеида, Айтматов высказал свою точку зрения и на проблему «неравнодушия» — способности думать о другом человеке, как о самом себе. Эта концепция отношения к другому, по его мнению, должна возобладать и в отношениях между народами.

А. В. «Планетное» сознание мы видим в творчестве русского писателя Льва Толстого, колумбийца Габриэля Гарсиа Маркеса, литовца Юстинаса Марцинкявичуса.

Р. Х. «Планетное» сознание, о котором говорил в Америке Чингиз Айтматов, по сути своей, по самой своей природе — интернационально! Это такое же земное, реальное понятие, как, скажем, «национальная культура».

У каждого народа нашей многонациональной страны она — своя. Пришедшая из глубины веков, вобравшая историю этого народа, его судьбу, его жизнь... Нашим «духовным инвентарем» назвал Марцинкявичус этот безбрежный контекст национальной и мировой культуры. Без этого инвентаря, писал поэт, наши творческие усилия не имели бы почвы и опоры... Статью эту, опубликованную в «Литературной газете», Марцинкявичус назвал «Родина нас создает»...

А. В. У моей дочери красивое киргизское имя Айгуль — Лунный цветок. У сына Стасиса — литовское. Каждое лето они ездят к бабушкам: сначала пьют кумыс в аиле Челпек на южном берегу киргизского Иссык-Куля, потом, совершив путешествие через всю страну, гуляют в сосновом бору на берегу литовской речки Швентон в Укмерге. Честно говоря, я завидую своим детям. Язык, сказки, обычаи таких разных, непохожих народов — киргизского и литовского, для них с рождения свои, родные.

Каждый народ за многие века создал свою философию, выработал свой образ мышления, представления о добре и зле, о прекрасном, свой художественный язык. Почему, например, киргизская женщина предпочитает яркий чистый цвет? Я не ученый, и, возможно, мои наблюдения покажутся нелепыми, но все же рискну поделиться ими. Вы видели киргизскую женщину в горах, на джайлоо? Панорама величественных гор, на вершинах которых голубеет снег. И маленькая фигурка женщины в алом платочке на фоне зелени взгорья. Движущийся алый мак... Величественно идет женщина-туркменка на фоне

[1] См.: З а к М. Приближение к натуре. — «Искусство кино», 1982, № 1 (*ред*).

череды желтых барханов в вишневой или голубой до пят одежде. А вот цветастое, яркое платье узбечки. И видишь сад, пятна солнца на траве, которое пробивается через ветви персикового дерева, а она — хозяйка — как бабочка или цветок...

А понятия пространства и времени! Мне перевели как-то надпись на древнем надгробном камне, оставленном кочевниками несколько сот лет назад: «Я покидаю тебя, о бескрайнее небо! Я покидаю тебя, Млечный путь! Я покидаю тебя, о степь без начала и края! Я покидаю тебя, мой табун!» Вот оно, ощущение пространства у кочевника. У литовцев оно совсем другое — локальное, обжитое, уютное. Литовец вспомнил бы садик с рутой, березовую рощицу, где он обнимал любимую, мостик через ручеек или светлицу, в которой мать пела ему колыбельную.

Р. Х. В фольклоре берет начало школа литовской национальной поэзии. «Эстетическая память» киргизов, не имевших до Октября своей письменности, тоже была спрессована, «закодирована» в фольклоре, устном творчестве народа.

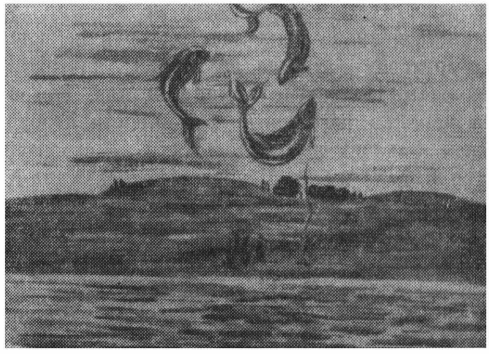
А. В. А сравните русских поэтов-лириков и поэтов Востока, по-старчески мудрых и печальных.

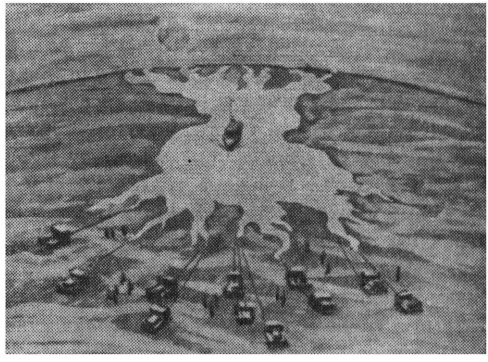
Я к гончару зашел: он за комком комок
Клал глину влажную на круглый свой станок:
Лепил он горлышки и ручки для сосудов
Из царских черепов и из пастушьих ног.

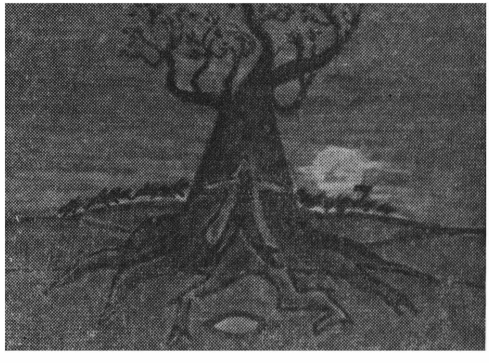
Одно из бесчисленных рубаи Хаяма на эту тему... Откуда эта печаль и безысходность? Может, потому, что перед глазами поэтов Востока всегда были руины — прах некогда могучих государств. Сухой климат Азии их прекрасно сохранил. Вся земля пустынь покрыта черепками глиняной и стеклянной античной посуды, руинами... Пройди и увидишь... И меня эта тема когда-то захватила...

Р. Х. В «Сказе о Человеке, Колесе и Чинаре» была, на мой взгляд, попытка объединить, «сплавить» в одном художественном контексте способ мышления современного человека со своеобразным — философски-созерцательным — мироощущением древних поэтов Востока.

А. В. Любопытная короткометражка полу-







Эскизы к картине «Сказ о Человеке, Колесе и Чинаре»

чилась. Жаль, что ее никто не заметил. Это единственная из моих лент, которая не дошла до зрителя — вышла на экран ничтожным тиражом. И критика ее не заметила. Там была попытка расширить возможности игрового кино. Факт из действительности — строительство Канала имени Ленина в песках Кара-Кумов побудил нас обратиться к древней истории туркменского города Мары, древнего Мерва. Документальные кадры строительства Кара-кумского канала заканчивали эту сказку, сыгранную актерами. Документ стал продолжением притчи!

Р. Х. Кажется, мы окончательно примирили Белого и Черного летописцев...

«Сказ о Человеке, Колесе и Чинаре», как и поставленная до нее новелла «Это не беда», — короткометражные притчи. Интонации иносказания, аллегории (в большей или меньшей степени) не чужды были и «Замкам на песке», и телевизионному «Очкарику».

«ПСП», снятую в первые годы вашей работы в Киргизии, киноведы назвали потом первым опытом создания психологической документальной ленты. «Обращенные к солнцу» — фильм-монолог, исповедь старого агронома. Полный набор документально-публицистических жанров — в «Нарынском дневнике»: от репортажа и интервью, мимолетных (одним-двумя планами) зарисовок «на ходу» — до обстоятельных повествований о житье-бытье отшельника Григория и Александра Агеевича Ткаличева, экскаваторщика. «Мужчины без женщин» сделаны в духе романтической баллады — жанра в кинематографе достаточно редкого...

А. В. Для автора, который «нашел тему», нет принципиальной разницы между игровым и документальным. Лишь бы было интересно. Лишь бы было нужно. Как работает, к примеру, живописец, в какой технике? Иногда — «в карандаше», иногда — «в масле» или «в акварели». Как того требует материал. Так и в кино... Каждый фильм, каждая конкретная тема требуют своей манеры исполнения, своего жанра, приема. Главное — мысль. А жанр — это лишь форма организации материала. Самый лучший прием тот, который органичен для данного материала. Просто надо знать, обязательно знать, что хочешь...

Р. Х. Почему требуется «такое» кино...

А. В. Именно т а к о е, а не другое.

Р. Х. В рецензии на «Вахту», напечатанной в журнале «Искусство кино», Татьяна Тэсс назвала события, происходящие в фильме, — будничные в общем-то: перемены в биографии нефтяника, вчерашнего десятиклассника Кости Борисова — «событиями души», событиями, которые происходят в глубинных пластах человеческой психики. События разные бывают... И хотя в «Мужчинах...» монтажникам предстоит найти и устранить сложный обрыв линии электропередач, да еще к тому же высоко над уровнем моря — в ситуации явно экстремального порядка трудности, которые им приходится преодолевать, не только «внешние» — авария, камнепады, обрыв троса, по которому с одного берега Нарына на другой им пришлось переправлять стальную махину бульдозера (вот и они, «дорогие сердцу каждого оператора» эффектные, зрелищные эпизоды!). Главное в фильме, на мой взгляд, другое. Проблемы в н у т р е н н е г о характера. Преодоление слабостей, заблуждений, комплексов, если хотите... П у т ь к преодолению.

А. В. Всегда стремился к тому, чтобы мои герои побуждали зрителя заглянуть в себя, поверить в свои силы, перешагнуть границы собственных нужд и потребностей. Иногда диву даешься, на что тратит жизнь человек, когда свои мелкие огорчения возводит в абсолют. Не умея стирать «случайные черты», он всегда будет несчастлив, потому что любая неурядица, даже самая пустяковая, будет ему казаться вселенской. В юности мы находимся в счастливом и приятном заблуждении, что знаем все. Увы, это только отраженные чужие знания, теоретические, книжные. Любовь и ту знаешь по ее только поверхностному, хотя, быть может, самому яркому и прекрасному слою, а семья, дети, самопожертвование, боль и страдание еще не включаются в понятие «любовь». Не было страдания — нельзя понять чужую боль. А ведь анализом страдания, боли, счастья и победы человеческого духа, собственно, и занимается искусство.

Р. Х. Первый полнометражный игровой фильм вы сняли в сорок пять. Не поздно?

А. В. Нет. Нормально. Были предложения с разных студий еще десять лет назад. У меня счастливая кинематографическая судьба, и вообще, я человек счастливый... И я спрашивал себя: готов ли к игровому фильму? Интересно ли другим то, что ты хочешь сказать? Нужно ли?.. Или человечество обойдется без этого фильма? И я отказывался. Верил ли я в себя?

Убежден, что я профессионал, причем довольно высокого класса, так как прошел прекрасную школу документального кино, где все построено на импровизации, на умении «выкрутиться» из самых сложных ситуаций. Иногда они кажутся безвыходными.

Мне очень импонирует требовательность моего постоянного автора, композитора Шандора Каллоша... Мы входим в зал, где будет записываться музыка. Торжественная минута для кинематографиста! Раздав партитуры, Шандор начинает с того, что прослушивает партию каждого инструмента отдельно. И половину оркестра, вежливо поблагодарив, отправляет домой. В первый раз я удивленно прошептал ему: «Как ты можешь, ведь это знаменитый симфонический оркестр?» — «Ну и пусть. Они сегодня играют без души. Может, у кого-то неприятности дома, может, кто-то гриппом заболел и сам не знает еще... Все в порядке, не волнуйся...»

Еще десять минут уходит на согласование с дирижером — ведь состав оркестра резко изменился! И, наконец, началось: живое, трепетное! Ни единого равнодушного в оркестре! Вот это умение Шандора передать мысль, образ, чувство ж и в ы м и я особенно ценю... Хотя, будем откровенны, — создать настоящий, живой, н о в ы й документальный фильм во много раз сложнее. Тут нет у тебя актеров, профессионального сценариста и мощной киногруппы. Тут многое против тебя, слишком часто зависишь от случая. Иногда для того, чтобы «найти» двухчастевку, тратишь год, изучая материал. На «ПСП», например, ушло столько времени (хотя я потом и снял ее за две недели), сколько требуется на производство полнометражного фильма. Подчеркиваю, речь идет о настоящем, найденном в самой жизни документальном материале, а не очередном, дежурном, снятом для «галочки». Таких «наклепать» можно сколько угодно, и именно они — лавина серых, мертвых фильмов — и отпугнули широкого зрителя от документального кино.

Р. Х. В документальном кино — начало сегодняшнего «Киргизфильма», истоки киргизского кинематографа, недавно отметившего свое сорокалетие. В суровое военное время в тыловом Фрунзе на базе корпункта Ташкентской студии «Союзкинохроники» была организована республиканская студия хроники. И первой продукцией с титрами новой студии была, естественно, периодика — киножурнал «Советская Киргизия». Мы все вышли из документального кино — заметил во время съемок первого своего игрового фильма Болот Шамшиев, за плечами которого был опыт «Манасчи» и «Чабана», победивших в Оберхаузене и Мангейме...

А. В. Мне думается, что иногда документальный фильм снять важнее, принципиальнее, чем игровой. Несколько лет назад я отказался от художественного фильма. Сценарий его был сделан по рассказу писателя, работать с которым я давно мечтал. Отказался потому, что считал — зафиксировать пуск Токтогульской ГЭС важнее. А отложить документальный фильм, снять его позже не было никакой возможности: пуск шел по графику. Думаю, что поступил правильно, потому что летопись останется, она — для истории.

Р. Х. Наверное, читателям будет интересно узнать, как вы оказались в Киргизии...

А. В. После ВГИКа, уже проработав в общей сложности три года на киностудии в Вильнюсе, я вдруг понял, что видел только Москву и Литву. И многого не знаю. Не знаю, как плавят сталь, как добывают уголь, как работают нефтяники, геологи, как выращивают хлопок... Не знаю, вернее, знаю только по книгам нашу страну!

Вот я и поехал, полетел, исходил и Кара-Кумы от Амударьи до Каспия, от Керки до плато Устюрт, Тянь-Шань, Алтай, ночевал в развалинах Самарканда. Не потому, что жить

негде было, а чтобы почувствовать ушедшие века... Восторгался фресками Пенджикента, ходил с геологами, перегонял отары через ледники Терскей-Ала-Тоо, говорил по душам с чабанами, строителями Кара-кумского канала, изыскателями. Мой поступок никого не удивил бы, скажем, в средневековье. Само собой считалось, что цеховой подмастерье, прежде чем стать мастером, должен пространствовать по свету, посмотреть жизнь, увидеть работу знаменитых мастеров, обогатиться влиянием других школ, направлений. Это казалось естественным. Вспомним Дюрера — моего любимого живописца...

Это не всегда были командировки, отнюдь. «Тут пришел один, чудаковатый, но вроде ничего. Жизнь смотрит. Так ты, Петрович, может, закинешь его гидровикам в партию?» Это гидрогеологи, которые ищут линзы пресной воды под песками Кара-Кумов. Они так и передавали меня из рук в руки. И всюду я находил новых друзей. Вспоминаю — улыбаюсь. В мире столько единомышленников... Иногда думаешь: сколько в мире прекрасных людей, которые могли бы стать твоими друзьями! Такое же чувство я испытал, побывав на кинофестивалях в Ташкенте, Лейпциге, Дамаске. Смотрел фильмы, встречался с кинематографистами из Зимбабве, Сирии, Мексики, Анголы, Никарагуа и чувствовал — это твои друзья, единомышленники, вместе с которыми делаешь общее дело — борешься за мир, за социальный прогресс. Именно так — широко и громко. Таков дух кинофестивалей, которые и рождают это чувство сплоченности, солидарности. Это тот миг, когда как бы приподнимаешься над земным шаром и вдруг видишь все широко и объемно, как на полотнах Чюрлениса. Весь мир — радугу и ласточку в полете, совсем рядом, протяни руку — коснешься... Слышно, как крылья рассекают воздух. И себя уже воспринимаешь в новом качестве — рядовым мощной армии борцов за новый мир...

После каждой такой встречи я возвращаюсь домой и буквально вгрызаюсь в работу, дня не хватает. И тогда я кричу: «Отменить восьмичасовой сон как буржуазный предрассудок!», чем окончательно вывожу из себя жену, которая тут же «заводится»: «И так тебя месяцами нет! Пожалей себя, сколько тебе лет?» — «А вот тут ты не права. Мне двадцать три, и у меня все еще впереди!»

«Мужчины без женщин»

Вообще-то, проблема возраста в искусстве, на мой взгляд, одна из фундаментальных. Я говорю не о биологическом возрасте. Для искусства он не имеет никакого значения. Можно и в двадцать быть стариком. Тут важно мироощущение. Сколько я встречал двадцатилетних стариков — одетых в «фирму» бескрылых обывателей, и молодых, горячих, с огоньком — в семьдесят. Например, пенсионер Александр Спиридонович Щетина, талантливый зоотехник и агроном. Он много открыл, пытаясь озеленить солончаковые почвы, и, по-моему, его открытия еще до конца не оценены. В семьдесят лет он следил за каждой книжной новинкой. От него я узнал про Олега Куваева, Бориса Лапина — прекрасных писателей, так рано ушедших от нас. Молодыми были и Зосим Львович Серый, начальник Токтогулки, и мой дед, и бабушка. Их всех объединяло горение души, доброта, отзывчивость на чужую беду. Они жили звонко, жили так, что земля и люди вокруг становились краше. И после их ухода осталось чувство потери невозвратимой... Они не были «людьми искусства», но были настоящими художниками. Может быть, это и есть самое высокое искусство — умение творчески прожить жизнь...

Р. Х. И все-таки... Годы изменяют творческую манеру. Репортажность, «сиюминутность» — как прием, как основной инструмент организации жизненного материала в первой части токтогульской дилогии, «Нарынском дневнике», — уступили место иной интонации. Фильм «В год неспокойного солнца» снят, смонтирован, озвучен в тональности напряженно-повествовательной, емкой и лаконичной. Образной. Заметно стремление преодолеть фактографию. Факт воспринимается здесь как сплав объективного и субъективного. За ним угадывается общественно-исторический смысл.

А. В. Изменяя географию, климат, перекраивая горы, создавая в поднебесье моря, человек изменяется сам. Это не громкие слова. Грандиозны свершения на Нарыне, где среди суровых отрогов Тянь-Шаня, на земле, которая веками изнывала от зноя, заплескались волны рукотворного моря, выросли красавицы гидростанции — Токтогульская, Курпсайская. Начинается строительство очередной — Камбаратинской. Это и есть эпос нашей жизни.

Р. Х. Возьму на себя смелость утверждать, что формы и методы организации документального, фактического материала, найденные в «Дневнике», получают сейчас все большее распространение в экранной публицистике. И в кино, и на телевидении. Но личная, лирическая интонация «Дневника» уже не годилась, когда предметом разговора стали события эпического характера.

А. В. Форму «Неспокойного солнца» подсказал мне «Манас» — великий шедевр устного народного творчества киргизов.

Р. Х. Документ... и эпос?

А. В. Вот послушайте.

«Войска было так много, что передние воины поили лошадей в водах соленого моря, последние — мерзли на горных вершинах, покрытых вечными снегами, а середина — изнывала от жажды в вечной пустыне...»

Какое пространство заключено в одной строке эпоса — в одной монтажной фразе! Гениальное мышление безымянных авторов «Манаса» по природе своей монтажно. Мышление древних легко справлялось с задачей объединить личную, отдельную судьбу и судьбу народную. А поэтичность, образность языка «Манаса»... Мы пытались подражать его величавой интонации...

Мне иногда кажется, что мы на выходе в новое качество, что кино ближайших лет сумеет отразить наше грандиозное, сложное, бурное время. Элементы кино будущего я вижу в работах документалистов телевидения. Почему, к примеру, так велик интерес зрителей к передачам «Сегодня в мире» и «Время»? Мне кажется, в первую очередь, потому, что события, которые происходят в стране и во всем мире, касаются каждого из нас. Л и ч н о касаются. Думаю, таким сплавом личного и общего, забот маленького полустанка и проблем, волнующих человечество, и станет киноискусство будущего. Проблемы и свершения мирового значения вплетутся в личную судьбу...

Фрунзе

В. Ильинский,
Б. Головня,
Д. Гасюк

«Ленин и Сибирь»

Киностудия «Центрнаучфильм»

В. Ильинский. С самого начала работы над сценарием я столкнулся с необъятностью поставленной задачи. Даже непосвященному ясно, что «Ленин и Сибирь» — тема многогранная. Она не может быть исчерпана одним фильмом. Поэтому, определяя круг вопросов, я считал необходимым проследить этапы продвижения социалистической экономики на Восток, обратив особое внимание на ощутимое ускорение этого процесса после исторической поездки Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева по Сибири и Дальнему Востоку. В самом деле, если взглянуть на проблему с высоты задач нашей одиннадцатой пятилетки, поставленных планом развития народного хозяйства, то станет ясной вся грандиозность замыслов преобразования. Сегодня мы можем говорить о главной и важной тенденции в развитии производительных сил страны: неуклонное стремление вовлечь Сибирь в народно-хозяйственную жизнь, углубление и расширение экономических связей этого региона с другими производственными комплексами.

Это непреложное веление времени берет свое начало в самых истоках жизни молодой Советской страны, в первой пятилетке. Помните: «Мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь»? У истоков наших последовательных шагов за Урал стоит Владимир Ильич Ленин, его мысли, его идеи, обращенные к Сибири. Об этом нам и хотелось рассказать с экрана в год 60-летия образования СССР, когда так велика и понятна потребность оглянуться в прошлое, оценить то, что уже сделано, и подумать о дальнейших шагах.

Революция буквально вдохнула новую силу в жизнь Сибири. Поэтому я бы так сформулировал тему нашей картины: историческое творчество советского народа на примере Сибири. Центр картины, ее смысловой контрапункт — идеи В. И. Ленина, связанные с этим регионом.

Б. Головня. Для нас работа над картиной «Ленин и Сибирь» не только увлекательна, но и почетна. Владимир Ильич Ленин — великий мыслитель, в работах которого аккумулированы все передовые философские идеи века. Ленин и его идеи о развитии Сибири — порыв в будущее. Ведь природные богатства Сибири — резерв на несколько столетий. Развернувшееся на ее территории строительство приобрело сейчас мощный размах, олицетворяющий вековую мечту и надежду народа. Это действительно удивительная земля завтрашнего дня. И нас, кинематографистов, встреча с ней заставляет мыслить категориями завтрашнего дня. Мы воочию представили грандиозность ленинской мысли, обращенной к Сибири уже в те годы, когда природные ресурсы европейской части страны были далеки от истощения и, казалось, не было особой нужды думать о хождении за богатствами куда-то за Урал, в очень суровые, негостеприимные земли.

В. И. Хочется добавить, что ленинское предвидение — это не столько порыв, а скорее прорыв в будущее. В. И. Ленин испытал величайшее счастье осуществить свою мечту, личную, человеческую, ленинскую. Его мысль и дела привели в движение колоссальные силы сов-

ременности. Дальновидность Ленина, поразительный талант этого человека провидеть грядущее, основывались на вере в Россию, ее народ. В «Очередных задачах Советской власти» Ленин писал: «Мы не можем в точности даже представить себе в настоящее время, какие богатые силы таятся в массе трудящихся и могут развернуться при социалистическом устройстве общества». Это сказано в апреле 1918 года.

В нашем сценарии есть эпизод: первая весна революции. Политическая власть завоевана... Надо двигаться дальше... Именно в те весенние дни в Кремле были написаны три странички, известные как рукопись «Наброска плана научно-технических работ», в которой была дана программа на многие десятилетия вперед. В наметках, торопливо написанных тезисах, для себя, для памяти, но до чего прозорливо, пророчески! В немногих ленинских строках заключен, в сущности, и будущий план ГОЭЛРО, и металлургическая мощь Кузнецка, и великое послевоенное продвижение электроэнергетики с Волги на Ангару и Енисей, а позднее к угольному океану КАТЭК, и нефтяная слава Тюмени, и газовое тепло Ямала, и строительство Байкало-Амурской магистрали. Так фильм драматургически и выстроен. Пункты «Наброска» — и их воплощение в жизнь трудом нескольких поколений советских людей.

Д. Гасюк. Хочется вспомнить, что работа над литературным сценарием шла в общей сложности около трех лет. Мы видели мучения автора, который поначалу тонул в материале. Все казалось важным — а в Сибири действительно все важно, интересно, и, что называется, глаза разбегаются у того, кто

Режиссеры Б. Головня и Д. Гасюк, оператор И. Кузнецов на съемках фильма «Ленин и Сибирь»

должен в этом безбрежном море найти ориентир. В конечном счете от чего-то пришлось отказаться, иногда безболезненно, а иногда резали, как говорят, «по-живому».

Б. Г. Конечно, нужно исходить из реального метража одного фильма, хотя это трудно. Стараемся находить емкие образные решения. Может быть, используем полиэкран. По жанру наш фильм — научно-публицистический, ибо, с одной стороны, важно показать размах тех гигантских преобразований, которые происходят в Сибири сейчас, у нас на глазах, а с другой — воссоздать атмосферу тех уже далеких лет, когда Владимир Ильич сумел предвидеть сегодняшние потребности страны — скажем, в сырье. В структуре фильма поэтому должны присутствовать и исторические ленинские документы, обращенные в наш сегодняшний день, и их материальное воплощение. История, социология, география, данные экономических расчетов — все это предмет нашего экранного исследования.

Наш фильм — попытка исторического осмысления развития производственных сил Советской Сибири. Сейчас страна стоит перед небывалой ситуацией: на Восток перебазируется главная топливно-энергетическая база, разительно возрастает значение Сибири в добыче нефти, газа, угля и другого сырья. И анализировать эту ситуацию захватывающе интересно. Такой сдвиг в экономике по масштабам и срокам осуществления не имеет прецедента в мире.

Исследуя вопросы экономики, мы хотим показать и социальные изменения в облике Сибири. Ленин никогда не отделял экономические задачи от социальных. Вспомним тот же план ГОЭЛРО. Ведь идея, заложенная в нем, значительно шире ведомственного лозунга «Даешь больше электричества!» В нем содержится и социальная программа воспитания нового человека. Например, в одном из писем Г. М. Кржижановскому в 1920 году В. И. Ленин предлагал при электрификации волостей на первое место ставить освещение изб-читален: «...провести электрификацию нельзя, когда у нас есть безграмотные...» А на VIII Всероссийском съезде Советов, когда обсуждался план ГОЭЛРО, В. И. Ленин привел слова одного крестьянина, сказанные им на открытии электростанции в Кашине. Спасибо, сказал тот крестьянин, партии и ученым за то, что они загнали свет в этот стеклянный пузырек, который освещает нашу жизнь.

В. И. Хочется сказать еще вот о чем. Фильм наш, как уже говорилось, масштабный, многогранный, задуман с резкими переброскими во времени. Это не значит, что мы поставили перед собой задачу создать наглядное учебное пособие по истории нашего общества. Но монументальность видения, эпичность решения темы хочется раскрыть — ведь перед нами невероятные пространства Сибири. И в то же время нам важно, чтобы зритель почувствовал обаяние личности Владимира Ильича. Он ведь не только мыслил, мечтал, верил, но и уставал, болел, увлекался. И меня, как автора сценария, все время волнует тот импульс, который питал несокрушимую ленинскую веру в Сибирь. В эмиграции в Лондоне В. И. Ленин говорил: «Чудесный край! С большим будущим!» Это после ссылки-то в ту самую Сибирь! Что ему давало основание так сказать? Ведь он не мог знать конкретно о нефти, о газе Тюмени, Ямала, об угле Нерюнгри, о полиметаллах Таймыра, об алмазах Мирного. И никто тогда не знал. Но тем не менее Ленин говорил, что богатства Сибири представляются совершенно необъятными — и это не только водные ресурсы.. Проявилась ли в этом исключительная интуиция? Энциклопедичность его знаний? ...Я говорю это к тому, что раскрытие темы «Ленин и Сибирь» требует полифонического звучания, простора мысли, широкой палитры красок...

Б. Г. В самом деле, документы первых лет Советской власти, сформулированные В. И. Лениным, и сегодняшняя Сибирь — Билибинская атомная и минусинские степи, БАМ и мыс Харасавей на берегу Ледовитого океана, Новокузнецк и Новосибирский научный центр! Материал очень многоплановый, он обязывает искать прочные внутренние связи между эпизодами. Приведу при-

мер. Мы предполагаем использовать кинохронику 30-х годов: множество грабарских телег, людей с лопатами, бег с тачками по дощатым мосткам. Это исторические кадры «Кузнецкстроя». И встык — пуск в строй очередного участка сегодняшнего БАМа. С какой целью мы совмещаем эти события? Напомнить о том, как разительно изменилась Сибирь — другие люди, другие условия? Не только. Энергично выстроенный монтаж эпизодов дает нам возможность обнаружить глубинные связи ленинской мысли с сегодняшним днем, показать, насколько был прав Ленин, выдвигая идею соединения уральской руды и угля Кузбасса в единый производственный организм. Кстати, КМК строился с учетом того, чтобы давать рельсы для железных дорог, столь необходимые в годы 1-й пятилетки. А пришлось ему в годы военных испытаний катать броню для танков. Вспомните, что вся черная металлургия юга страны была потеряна для нас, но сибиряки дали первую броню для фронта уже через месяц после начала Великой Отечественной войны. Сражающуюся страну оборонял вместе с Магниткой сибирский арсенал, так дальновидно созданный.

В. И. Действительно, гениальным провидением Ленина было то, что страна еще в 30-е годы начала гигантский маневр продвижения производительных сил на Восток. Но Ленин понимал: начинать надо с первостепенного, с индустриализации, настоятельно для страны важно создать за Уралом новую базу металлургии. Это как раз то, о чем написано в «Наброске»: «...рациональное размещение промышленности в России...» А сегодня КМК, приняв эстафету времени, дает рельсы для Байкало-Амурской магистрали.

Д. Г. Мне хочется напомнить эпизод, рассказывающий о новокузнецких металлургах. Мы сняли рабочую династию Никитиных. Первый, с кем мы сблизились, кого искренне полюбили, был Петр Дмитриевич. Ему 72 года, сейчас он на пенсии, заслуженный человек. Его жизнь полна замечательными делами. Когда грянула война, сибирякам надо было совершить чудо: освоить выплавку броневой стали на большегрузных мартенах, чего никто и никогда до них не делал. И первым в стране с этим уникальным заданием справился мастер Петр Дмитриевич Никитин. Мы решили, что непременно его снимем. Когда же познакомились с его сыном Владимиром Петровичем, то оказалось, что и он не менее интересный человек.

Сегодня Никитин-младший возглавляет смену на седьмой печи. Он коммунист, наставник молодежи. Всех Никитиных на печной площадке — четверо. А младший брат Владимира, Юрий, тоже бывший сталевар, ныне доцент кафедры стали Сибирского металлургического института. Такова одна из рабочих династий сибирских тружеников... А Чалковы? Они тоже просто просятся в фильм! Подумать только, семья, династия, проработавшая на КМК, если считать в сумме, 270 лет. И выплавили они своей, «чалковской» стали три с половиной миллиона тонн. Старшее поколение Чалковых вынесло на своих плечах всю тяжесть войны. Я с самым теплым чувством вспоминаю рассказы стариков. Родоначальник династии сталеплавильщиков Александр Яковлевич за подвиг на трудовом фронте заслужил не только Государственную премию СССР, но и фронтовое звание гвардейца, кстати, всю свою премию он отдал в фонд обороны страны. Интересно, что начинал он землекопом, плотником на «Кузнецкстрое». Неграмотный в прошлом мужик, приехавший создавать, как тогда выражались, стальное сердце Сибири, он стал в советские годы знатным человеком, вырастил сыновей, потомственных сталеваров Юрия, Бориса и Валерия. Все братья Чалковы работают в первом мартеновском цехе, том самом, в фундамент которого их отец полвека назад укладывал бетон и где потом тридцать лет подряд варил первоклассную сталь.

На Кузнецком металлургическом комбинате социологи насчитывают 1365 рабочих династий! Кривобоковы, Мамонтовы, Прибытковы, Гилевы, Федоровы и многие другие. Сибирь в годы войны ковала оружие, кормила армию, лечила раненых, приютила эвакуированных. И делала это от чистого сердца.

Б. Г. Важно учесть еще один момент: национальный состав населения крупнейшего региона страны. Он насчитывает около шестидесяти национальностей. И здесь справедливо отметить участие всех братских союзных республик в освоении новых сибирских земель. Любая стройка в этих местах — многонациональная. Возьмите БАМ: магистраль проходит по территории, где испокон века живут эвены, эвенки, буряты, якуты — так называемые «малые народы Севера», которые после Октября получили все возможности для всестороннего развития. Это дети коренных северян, охотников, таежников, оленеводов. Теперь они бамовцы, имеют рабочие специальности. Бок о бок с ними мы снимали сибиряков в первом поколении. Это новоселы, члены комсомольских стройотрядов, для которых Сибирь еще только становится домом. В поселках, раскинувшихся вдоль магистрали, уже подрастают дети тех, кто приехал из Европейской части России, Молдавии, с Украины, Кавказа.

Д. Г. Мы специально летали на Крайний Север, чтобы снять Билибино — молодой город энергетиков среди чукотских тундр. Поразительно эффектное зрелище — реактор и рядом стада оленей. Алюминиевое, будто фантастическое здание АЭС — и бережно сохраняемый, своеобразный уклад жизни чукчей. То же самое приходилось видеть на Ямале: ультрасовременная газовая индустрия Надыма и Нового Уренгоя раскинулась на исконных ненецких землях. Там, на Севере, есть выражение: «У огня должно быть тепло всем». В нем живет мысль об огромной заботе нашего многонационального государства о судьбах малых народов.

В. И. Не помню, от кого я слышал, что Сибирь вообще богата героями, но первыми героями Сибири стали учителя. Вот кто подлинные первопроходцы... В Ханты-Мансийске всю жизнь провел Аркадий Николаевич Лоскутов, который начал учительствовать еще в двадцатые годы. Приехал совсем молодым и учил ненцев, хантов, манси по букварю издания 1919 года, который начинался фразой «Мы не рабы, мы не бары», а заканчивался: «Коммунизм — наш факел победный».

Б. Г. Жаль, что пришлось отказаться от эпизода об Андриане Митрофановиче Топорове, тоже настоящем подвижнике. Он очень много сделал на Алтае, в деревне, откуда родом Герман Степанович Титов, «космонавт-два». Топоров учил его будущих родителей. Коммунары воевали с Колчаком, и с ними был их учитель. Потом преодолевали нужду, разруху, голод, боролись за хлеб. И снова учитель был с крестьянами. Это просветитель в самом высоком значении слова.

В. И. Будем надеяться, что сохранится эпизод об Ольге Капсаргиной. Судьба этой женщины-хакаски характерна для народов Сибири. Родом она из таежной деревни близ Енисея, по профессии агроном. Вышла замуж за хорошего парня-крановщика. Он увез ее в Дивногорск, оттуда на другую стройку — Саяно-Шушенскую. И молодая женщина стала гидростроителем. У нее за плечами две станции — и каких! Два гиганта мирового класса! Сейчас Ольга Иосифовна — дежурный инженер опергруппы штаба строительства Саяно-Шушенской ГЭС. Когда она в диспетчерской, вся деловая система енисейского каньона в ее руках. Хозяйка стройки, одной из самых больших на земле... миловидная, женственная дочь Сибири. Такая судьба.

Б. Г. Конечно, мы досадуем на то, что не все может появиться в фильме, настолько много материала и настолько он интересен. Может быть, было бы целесообразно создать не одну картину на эту тему, а несколько серий. И, возможно, в дальнейшем нужно планировать работу так, чтобы подобные фильмы закладывались в тематический план с перспективой на два-три года.

Наш автор сделал разработки, где анализируется суть ленинских абзацев из «Наброска плана научно-технических работ». Напомню несколько положений: «...рациональное размещение промышленности в России...», «...самостоятельно снабдить себя всеми главнейшими видами сырья...», обратить особое «внимание на электрификацию...» Это задание науке: систематическое изучение естественных

производительных сил России и планирование, то есть управление экономикой. Все это имеет прямое отношение к Сибири. Ведь сегодня одна только крупномасштабная, долгосрочная программа «Сибирь» состоит из 42-х научных программ. Вот какой простор для научных пропагандистов экрана.

Ну, а сегодня съемки фильма в самом разгаре. У Дмитрия Романовича Гасюка в кармане билет в Новосибирск. Мы хотим снять физико-математическую школу в новосибирском Академгородке. Это особая школа, куда не так-то просто поступить. Ее руководители ищут по всей Сибири ребят с математическими способностями. Можно только поражаться — мы уже там были, — на каком уровне учащиеся рассуждают о тонкостях высшей математики, с какими формулами лихо расправляются. Мы будем снимать и русских ребят, и якутов, и, кто знает, нганасаи или селькупов... Это внуки тех детей, которые росли вместе с революцией. И были почти поголовно неграмотны — вспомните делегатов III съезда комсомола. Но они были полны отваги, веры в себя и писали Ленину в Горки: «Комсомольская Россия всегда будет готова по вашему призыву штурмовать небо!» И вот теперь эти юные дарования из физматшколы принимают эстафету науки.

Д. Г. Что говорить, Сибирь удивляет на каждом шагу. Мне хочется рассказать о том колоссальном впечатлении, которое произвело на меня Сибирское отделение Академии наук СССР. В дни наших съемок праздновалось 25-летие СОАН. На торжественном заседании Председатель Совета Министров РСФСР М. С. Соломенцев вручил научному центру орден Ленина, с приветствием выступил президент АН СССР академик А. П. Александров. Работа над фильмом сблизила нас с большими учеными. Вспоминается встреча с «главным геологом» Сибири академиком Андреем Алексеевичем Трофимуком и его заместителем по Институту геологии и геофизики академиком Александром Леонидовичем Яншиным. Это крупнейшие ученые, интереснейшие люди. Оба влюблены в Сибирь.

Лично для себя я узнал много нового об этом удивительном крае, например, что урожаи пшеницы в Сибири невелики, но есть реальная возможность их удвоить и даже утроить. Спрашивается, каким образом? Урожаи низкие из-за того, что к востоку от Урала нет ни одного местонахождения минеральных удобрений, а возить с Запада дорого, нерентабельно. Так вот, ученые во главе с академиком Яншиным после двадцати лет поиска открыли в Иркутской области колоссальные залежи калийных солей. Интересно, что месторождение было заранее прогнозировано в лабораториях института. Александр Леонидович его вычислил как бы на «кончике пера». Открыт также мощный бассейн высокосортных фосфоритов. Так что Сибирь может дополнительно дать в будущем десятки миллионов тонн зерна. Практически три новых целины. Нам показали сорт высокоурожайной пшеницы «новосибирская-67». Она уже высевается на довольно значительных площадях. И эффект от возделывания нового сорта перекрыл все затраты на селекционную работу в Сибири за последние 10 лет. По-видимому, это может стать существенным вкладом сибирских ученых в Продовольственную программу!

Вспоминается и наша поездка в экспериментальный совхоз Института цитологии и генетики, где выведена новая порода овец... В свое время мы с Головней снимали в Австралии стада овец, дающих там прекрасный настриг шерсти. Но наши экспериментальные отары лучше австралийских. Это совершенно особая мясошерстная порода овец....

Б. Г. Я хотел бы обратить внимание на такой принципиально важный для нас компонент картины, как «ленинская фильмотека», ленинский фотографический материал, который систематизирован и хранится в ИМЛ при ЦК КПСС. Мы внимательным образом изучили «Биографическую хронику» Владимира Ильича Ленина, особенно те дни жизни, когда производилась кино- или фотосъемка. Хотим надеяться, что имеющиеся кино- и фотодокументы можно будет осмыслить в неожиданном ракурсе, расширить их толкование.

Например, в феврале 1920 года В. И. Ленин

принял журналиста Линкольна Эйра. Разговор, в частности, шел и о необходимости деловых отношений с капиталистическими странами. Обычно эта встреча в таком духе и комментируется. Но ведь известно, что как раз в те самые дни была организована Государственная комиссия по электрификации и Ленин, конечно, был полон этим проектом. В конце января он просмотрел новую рукопись Г. М. Кржижановского об электрификации и тут же направил ее непосредственно в типографию «ввиду спешности этого дела»... Таким образом хорошо известные кинокадры и снимки американского кинооператора Кьюбса мы можем прокомментировать подробнее.

В. И. Чтобы продолжить мысль Бориса Владимировича, напомню также известнейшую фотографию: встреча В. И. Ленина с Гербертом Уэллсом. Ведь в ленинской программе на этот день была не только беседа с гостем из Англии. В. И. Ленин был занят и вывозом продуктов из Сибири в голодные центральные районы. Мы знакомы с его телеграммой, направленной в Омск. В последующие два дня он рассматривает вопрос о том, как наладить общественное питание в Сибири, обсуждает проект постановления о срочной отправке товаров в Сибирь, и так далее. Эти материалы дают нам новые возможности в рассказе о встрече 6 октября 1920 года с Гербертом Уэллсом, который, как известно, не верил в электрификацию, считал Ленина мечтателем-утопистом. И как раз в эти дни состоялось знаменитое выступление Ленина на III съезде комсомола. Ильич, партия, молодежь смело смотрели в будущее своей страны.

Б. Г. Хочу еще раз подчеркнуть, что для всех нас работа над такой картиной, как «Ленин и Сибирь», очень ответственна и почетна. Последние два месяца съемок покажут, насколько удастся приблизиться к тому результату, который нам видится. Ведь чем больше работаешь, тем яснее становится, к какой громадине мы прикоснулись.

Д. Попов

«Дыхание грозы»

Киностудия «Беларусьфильм»

...Вздрагивая на частых ухабах, старенькая студийная «Волга» осторожно движется по еле заметной тропке вдоль узкой полоски воды. Темные, покосившиеся баньки, живописные бревенчатые мостки, перекинутые с одного берега на другой, мелькают то здесь, то там. Над водой курчавится буйный кустарник, местами просто лежащий на гладкой зеркальной поверхности, опираясь на собственное отражение.

— Кстати говоря, — поясняет Виктор Туров, — это не речка, а канал. Прорыт лет сто тому назад. Но удивительно похож на реку — в Полесье таких сотни...

На противоположном берегу, за кустами, виднеются последние избы деревни, которую мы проезжаем. Крепкие приземистые хаты стоят, надежно упершись в землю. Частые плетни... Каркасы для будущих стогов... Опять мостки...

— Виктор Тимофеевич, а почему фильм о Полесье вы снимаете в Витебской области?..

Остаются позади последние деревянные строения, и мы минуем деревню. Машина въезжает в густую чашу — лес начинается сразу же за деревней.

— Почему?.. Это связано не с творческими, а с производственными нуждами. Дело в том, что собрать актеров в Полесье почти невозможно — слишком далеко от Минска, да и транспортное сообщение не ахти какое... Однако здесь мы нашли прекрасную натуру — сходство пейзажей почти идеальное...

— Истоки канала, — продолжает режиссер, — неподалеку от Лепеля, а Лепель стоит на шестнадцать метров выше, чем наша деревушка, хотя впечатление такое, будто едешь сюда по ровной, пологой местности. Сложная система деревянных шлюзов — ровесников канала — сдерживает напор воды. Это отра-

«Дыхание грозы». Ганна — Е. Борзова

зилось и на архитектуре близлежащих деревень. Сказались похожие условия: избы и там, и тут ставили в расчете на всегда возможное затопление. Так что работ по декорированию настоящей деревни у нас было не так уж много. Некоторые эпизоды мы вообще снимали в интерьерах жилых изб. Да и на общих планах декорацию непросто отличить от реальных построек. Сами потом убедитесь: походите, посмотрите, попробуйте-ка отгадать, где бутафория, а где нет.

Между тем «Волга» уже добралась до места съемки. Мы выходим на небольшую поляну, ароматно пахнущую клевером и близкой водой. Шофер решил было развернуться, чтобы ехать назад, но стоило машине сойти с дороги, задние колеса тут же осели, забуксовав в подавшейся влажной земле. Мы все разом наваливаемся на урчащий автомобиль и в раскачку (раз-два! раз-два!) выволакиваем его на сухое место.

— Эта дорога, вернее, гать, — объясняет режиссер, — тоже искусственного происхождения, ее настилали тогда же, когда рылся канал и строились шлюзы... Витебщина, как и многие области Белоруссии, край лесной и болотистый... Еще в двадцатые годы здесь был образован Березинский госзаповедник с зонами полной неприкосновенности, сохранивший природу этих мест в ее естественном первородстве, а для нас, кинематографистов, — брошенные, но уцелевшие деревеньки и хутора...

«Дыхание грозы» — фильм, который снимает сейчас Виктор Туров, — вторая часть задуманной им дилогии. Ее первая часть, «Люди на болоте», рассказывала о жизни оторванного от всего света села Курени в двадцатые годы.

Время действия «Дыхания грозы» — 1929 год. А место действия обоих фильмов — Полесье. Да и не только место действия. Полесье в этом фильме играет гораздо большую роль, нежели просто знак географической привязки описываемых событий. Это и материал, и тема, и целый комплекс трудноразрешимых проблем,

издавна стоящих перед жителями края — полещуками.

Однако что же такое Полесье?

Если только «голые факты», то это низменность, раскинувшаяся на двести семьдесят тысяч квадратных километров, расположенная в бассейнах рек Припяти, среднего Днепра и Десны. Около трети всей территории занято лесами, главным образом, сосновыми. Очень много озер. Очень много речек, ручейков. А главное, болота, знаменитые непроходимые болота...

— В Полесье, — рассказывает Виктор Туров, — особенно жгучим всегда был вопрос: как выжить. Как выжить, несмотря на почти нечеловеческие условия существования людей на топях, мертвых болотах, среди непролазных чащ. Поэтому любое общественное потрясение, добираясь до Полесья, натыкалось на этот вопрос и этим главным вопросом поверялось. Здесь достигли самого сильного в Белоруссии накала и социальные проблемы 20-х годов. Был очень велик страх что-то сдвинуть, повернуть в устоявшемся укладе жизни, страх балансирующего на болотной кочке человека потерять точку опоры, с трудом найденное равновесие.

— Однако, —продолжал режиссер, — есть и другая сторона дела. Я имею в виду мироощущение полещука тех времен, его почти первобытное единение с природой — несмотря на ее суровость, а часто и жестокость по отношению к нему. Вообще, он не делит пока что бытие на самого себя и природу. Напротив, ощущает себя частичкой во всеобщем круговороте. Ему не свойственны ни горделивое самосознание «царя природы», ни чувство рабской приниженности перед стихией.

Главное его жизненное устремление — «удержать равновесие на болотной кочке» — диктуется не только условиями жизни, но еще и незнанием того, что подобное положение постоянного балансирования — не есть единственно возможное для человека. Та природная гармония, в которой он пребывает, — это гармония неведения ненормальности своего положения.

Но революция приносит знание, а вслед за ним желание, потребность, необходимость переустроить, переиначить свою жизнь — начинается борьба с природой за каждый клочок сухой земли, за каждый плодородный участок. И борьба с теми, кто когда-то захватил лучшие земли. Почему? По какому праву? Неизбежно разрушение того, прежнего равновесия. И неизбежны поиски нового социального статуса. Спрыгнув с кочки, человек ищет опору.

Зарождение и начальный ход этого процесса прослеживаются в фильме «Люди на болоте». Поиски нового равновесия, новой гармонии уже в социальной сфере — тема «Дыхания грозы»...

●

Фильм Виктора Турова — экранизация эпического романа Ивана Мележа «Полесская хроника». Задолго до написания «Хроники», когда ее замысел только-только рождался, Мележ отметил в своей записной книжке: «Написать большую вещь (когда-нибудь) про то, как менялась, ломалась психика белорусского крестьянина с 1914 года до нашего дня. Прожиты страшно жестокие, крошащие годы. Этапы — 1914, 1917, 1921, 1926, 1930, 1937, 1941, 1945» [1].

В своем романе писатель мечтал отобразить всю историю белорусского крестьянства, прошедшего почти за половину столетия через первую и вторую мировые войны, две революции, эпоху «военного коммунизма» и продразверсток, нэп, осилившего индустриализацию, справившегося с коллективизацией сельского хозяйства, пережившего великие радости и страшные горести. С течением времени замысел видоизменялся. Мележ искал для него конкретный, локальный материал. Были моменты, когда, словно испугавшись грандиозности задуманного, срывался и помышлял о «небольшой повести о мелиораторах», осущающих полесские болота. Потом снова возвращался к первоначальному, замысел опять разрастался, пока, наконец, не появилась прогремевшая по всей стране «Полесская хроника».

[1] Цит. по ст.: Адамович А. «Полесская хроника» И. Мележа в контексте времени. — Вопросы литературы, 1982, № 1, с. 153.

Она должна была состоять из четырех частей. Но вышли только две первые книги — «Люди на болоте» и «Дыхание грозы». И Мележ умер, не успев закончить третью часть — «Метели, декабрь». Четвертая сохранилась лишь в заметках и набросках в записной книжке писателя.

Но, несмотря на это, «Хроника» действительно стала романом о том, как «менялась, ломалась психология белорусского крестьянина». Книга Мележа, успевшего описать лишь 20-е годы, говорила на этом локальном — по сравнению с первоначальным замыслом — материале о многом. Воссозданные писателем годы, каждый из которых был сломом, сдвигом, поворотом в жизни белорусского крестьянства, складывается в эпическое повествование, венцом которого стала коллективизация.

В 1965 году, работая над второй частью романа, Мележ отмечал: «О коллективизации написано много. Но, мне кажется, сказано о ней далеко не все. Хочется глубоко и правдиво показать этот важный поворот в жизни деревни».

Приводящий эти слова в своей интересной статье об Иване Мележе Алесь Адамович пишет дальше: «Так начиналась, так выросла «Полесская хроника» — из жизненного опыта писателя, исторического опыта народа, но и то, и другое было, как море ветрами, вздыблено именно современностью, ее небывало сильным порывом ко «всей правде». [2]

Однако слова Мележа сказаны во время работы над второй частью «Хроники» и в большей степени относятся все же к «Дыханию грозы». А вот что сказано про «Людей на болоте»: «Мне приходилось заново переосмыслять материал, знакомый литературе, давать как высокую поэзию явления, которые мы привыкли считать почти не стоящими поэзии» (разрядка моя. — *Д. П.*) [3].

Высокой поэзией дышит и фильм «Люди на болоте». История робкого, застенчивого Василя и тонкой, одухотворенной Ганны, полюбивших друг друга, образ наивной, истово влюбленной в Евхима Хадоськи создавались именно по законам поэзии. Камера оператора Дмитрия Зайцева наблюдала за рождающимся чувством с благоговением, чуткостью и уважением.

Мир суровой, но прекрасной природы был языческим храмом, под сводами которого, не тревожа его мудрой сосредоточенности, звучали протяжные белорусские песни, спетые чистым девичьим голосом.

Однако в фильме «Люди на болоте» сосуществуют как бы два мира. Замкнутый в себе мир человеческих чувств и интимных переживаний, история Ганны и Василя, Хадоськи и Евхима, стихия народной жизни с вечным круговоротом забот о хлебе насущном, вечной борьбой с болотом, но знающая и праздники, и веселье. Этот патриархальный мир еще существует как бы отдельно от мира социальных перемен и общественных катаклизмов. Свершившаяся Октябрьская революция дошла до села Курени пока лишь как известие о строительстве дороги через топи, которая соединит деревню с большой землей.

Образ дороги осмыслен в фильме как материализовавшийся символ движения истории, как расширенная метафора революции.

Когда два этих мира стыкуются, неизбежно возникает воронка драмы, высекается искра конфликта.

Разлад между Василем и Ганной, если говорить о его причинах не только на фабульном уровне, происходит потому, что Василь перестает быть застенчивым деревенским парнем — подхваченный шквальным ветром истории, он вовлекается в социальное противоборство. Василь случайно повстречался с бандитами, случайно попал в тюрьму по ложному подозрению в контрреволюции. Но возвратился Василь иным. Разрушена первородная гармония мироощущения, о которой говорил Виктор Туров, естественный человек становится человеком социальным. Пересечение двух миров явило драму — героев опалило «дыхание грозы». Поэтому и невозможно чувство, рожденное на уровне прежних ценностей.

---

[2] Адамович А. «Полесская хроника» И. Мележа в контексте времени, с. 155.
[3] Там же, с. 154.

Но это еще не сама гроза, а ее предвестники. Гроза только надвигается.

— Скажите, Виктор Тимофеевич, — расспрашиваю режиссера, — какое место занимает дилогия в вашей творческой биографии?

— Для меня это крайне важная и естественная работа, продиктованная внутренней необходимостью и жизненным опытом. Идея создания фильма в русле белорусской национальной культуры — изобразительной, словесной, музыкальной — пришла давно. Однако взяться за нее я решился только теперь. Кроме идеи должно быть чувство — об этом знают режиссеры...

В жизни каждого, наверное, человека наступает момент, когда вдруг всем существом ощущаешь связь с землей, на которой живешь и которой живешь. Логически вычислить это чувство, сымитировать его невозможно — им необходимо проникнуться. Иначе фильм получится фальшивым, очередной студийной единицей «на важную тему». Должен наступить момент, когда фильмом просто грезишь, чувствуешь, что не снять его уже не можешь, когда единственное спасение от наваждения — камера, съемочная площадка...

Вместе с давней и глубокой увлеченностью миром мыслей, чувств и образов в дилогии Мележа была еще и влюбленность в Полесье. Лет шесть тому назад, во время работы над фильмом «Время ее сыновей», нам с оператором Дмитрием Зайцевым пришлось исколесить почти всю Белоруссию, побывать в самых отдаленных ее уголках, в самых непроходимых болотах, в деревнях, удаленных от большой земли не меньше, чем село Курени, об обитателях которого рассказывает дилогия. Однако самым ярким впечатлением осталось Полесье. Его чащи. Топи. Могучая красота девственного края. Ни с чем не сравнимая архитектура, уклад и образ жизни... Каково же было разочарование, когда, вторично посетив знакомые места, мы с Зайцевым воочию убедились, как быстро гибнет красота!

Своеобразие Полесья, неповторимое очарование его архитектуры, быта полещуков уходят на глазах. Надо немедленно снимать, стараясь схватить, зафиксировать, запечатлеть на пленку как можно больше!

Несмотря на все производственные трудности, нам удалось тем не менее часть материала отснять в самом Полесье. Однако отдельные черты его и черточки мы искали и нашли и здесь, в Витебской области, и в районе Пинска — во многих других уголках Белоруссии...

«Дыхание грозы». Василь — Ю. Казючиц

— Вы говорите о том, что фильм для вас глубоко личностный, итог ваших собственных размышлений, плод вашего жизненного опыта — но ведь вы снимаете его не по оригинальному сценарию. В сущности, ваша дилогия — экранизация, прочтение уже известного. Как сопрягается одно с другим?

— Экранизация не есть иллюстрация. Мы снимаем фильм по книге Ивана Мележа, которая вышла за рамки литературной жизни. Как любое большое произведение, эта книга живет своей собственной жизнью. Она приобрела черты эпоса, даже мифа. А миф, как известно, не принадлежит конкретному автору. «Полесская хроника» воспринимается сегодня, быть может, так же, как характерные только для Белоруссии соломенные иконостасы, еще оставшиеся в некоторых церквях, — иконостасы, которые включают в себя элементы плетения из соломы, или деревянная архитектура, как, скажем, знаменитый гродненский «дом Лямуса», интереснейший памятник народного зодчества. Экранизируя роман Мележа, я рисковал не многим меньше, чем если бы взялся за экранизацию «Песни о зубре», одного из самых древних памятников белорусской литературы, ровесника «Слова о полку Игореве».

Так, во всяком случае, я ощущаю сейчас Мележа. Ганна, Василь, Хадоська, село Курени со своими обитателями существуют как бы помимо создавшего их автора. По сути, я делаю не экранизацию, а — как я уже сказал — беру из запечатленной в романе жизни пласт, который мне особенно интересен как человеку, как белорусу, как гражданину своей страны, как режиссеру. Вынашивая замысел новой книги, Иван Павлович на папке для материалов по «Дыханию грозы» — как наказ самому себе, а стало быть, и нам — написал: «Показать через личное «страсть эпохи». И далее: «Философия поведения героев того времени. Философия взглядов автора. И не бояться?»

— Но, говоря об эпичности, даже мифологичности Мележа, нельзя, как мне кажется, забывать и о том, что в «Хронике» речь идет о вполне конкретном историческом отрезке времени с его реальными проблемами.

— Разумеется. В центре романа — судьба белорусского крестьянства в 20-е годы. Историзм для Мележа характерен не в меньшей степени, чем эпичность. Впрочем, ведь это свойственно крупному произведению — оставаясь точно привязанным к проблемам историческим, оно прорывается вместе с тем к вопросам вневременным, всеобщим. И — как ни странно — зачастую именно временна́я определенность произведения становится наиболее верным залогом его жизни «на все времена».

Мележ сумел в историческом найти эпическое, в частном — общее, в преходящем — вечное.

Двадцатые годы в жизни Полесья, описанные в двух первых книгах романа, сконденсировали в себе весь обширный замысел автора — рассказать о судьбе края, написать портрет Полесья, тщательный, скрупулезный, точный. Один взятый отдельно год в «Дыхании грозы», будучи написан с множеством конкретных, а иногда даже весьма частных подробностей, оказался в конечном итоге в ряду наиболее глубоких и дальновидных писательских проникновений в толщу народного сознания... Да, «Полесская хроника» — роман о двадцатых годах, о коллективизации.

Мележ показал историю белорусского крестьянства на высшем накале социальных и человеческих страстей. Его роман рассказал о том, что переход крестьянства от частного хозяйства к коллективному не всегда был ровным и гладким. Писатель отказался от односторонне-героического, фальшиво-приподнятого взгляда на минувшие события. И в этом прежде всего его историзм.

●

В деревне Воловья Гора кинематографистов знают. Вот уже третий год, как идет работа над фильмом, а именно здесь, в этой крохотной деревеньке, расположилась основная база съемок и «Людей на болоте», и «Дыхания грозы» — «село Курени». Именно здесь два с лишним года назад застучали топоры, начиная необычную стройку, и рядом с настоящей деревней появилась еще одна, новая.

Или даже не так: нет двух стоящих порознь деревень — подлинной и кинематографической — просто-напросто разрослась Воловья Гора почти вдвое, помолодела с приходом шумной компании кинематографистов и тут же «постарела»: исчезли могучие столбы линий электропередач, исчезли и сами провода, спрятанные под землю, появились «столетней» давности постройки. Не понять теперь, в каком времени, в каком десятилетии протекает ее жизнь, словно обернулась Воловья Гора той полесской деревушкой, о которой рассказывает в своем фильме Виктор Туров.

Кстати, режиссер оказался прав: различить, где студийные постройки, а где всамделишное жилье воловьегорцев, не так-то просто. Сунулся в одну декорацию — однако нет, не декорация, люди живут, о чем, отчаянно залаяв, оповестил меня здоровенный пес, выскочивший непонятно откуда. Сунулся к другой избе — здесь же, рядом, два шага пройти, — точно, декорация...

Декорация здесь не маскируется под жизнь — незачем. Она настолько прочно в эту жизнь вошла, что просто не вызывает сомнений в своей подлинности.

Главный съемочный объект в «селе Курени» — «хата Ганны». Однако здесь снимаются не только сцены, происходящие в доме Ганны, но и другие эпизоды, место действия которых — изба куреневцев. Декорация строилась в расчете именно на такое комбинированное использование. В ней как бы сконцентрировалось все село Курени, обитатели которого живут в мало чем отличающихся одна от другой совсем небогатых избах.

Низкий потолок. Большая, покрытая сажей печь с лежанкой — штукатурка местами облуплена, под ней обнажается красного кирпича кладка. Вдоль стен тянутся изъеденные временем скамьи. Художник Алим Матвейчук, готовя съемочную площадку, примеривает возле окна фотографию в рамочке, под треснувшим стеклом, навешивает старые занавески. Потом выдвигает в центр избы длинный струганый стол... Вся декорация дышит правдой. Она передает атмосферу суровой поры. Нет в ней знакомых по десяткам других фильмов псевдоисторических «экзотизмов», всех этих бесконечных прялок, обязательных деревянных ложек, модных по теперешним временам самоваров. Обстановка незамысловата до бедности, непритязательна до убогости. Правда не старается прикрыть свои язвы, но и не выпячивает их, — она остается самой собой, а потому вызывает доверие и уважение.

— Декорация, — объясняет А. Матвейчук, — не должна бросаться в глаза: обстановка, утварь служат вторым планом действия. Однако не будь этого второго плана, у зрителя сразу создастся впечатление ненатуральности, лживости того, что ему показывают. Конечно, не только и, видимо, даже не столько точностью декораций создается в кино эффект исторической правды, атмосфера далекой эпохи. Речь должна идти о правдивости иного, идейно-смыслового порядка. Но без воссоздания правды быта не обойтись. Правдивость смысловая должна пройти через узнаваемость быта людей...

... Ганна сидит за столом, прямо перед камерой. Под ее руками — мягкий пух, который по ходу сцены она перебирает, теребит, мнет. Доснимается к ранее снятой сцене один фронтальный план. Собеседников Ганны — отца и мачехи — в кадре не должно быть. Поэтому ни актера, исполняющего роль Чернушки, ни актрисы, играющей Кулину, нет. Подыгрывать Елене Борзовой будет сам режиссер.

А разговор идет важный. Вступать или не вступать в колхоз? Вопрос главный для героев фильма, на который каждый ответит, лишь пройдя тяжелые испытания, многое пережив. Подобные споры идут по всему селу, так что в этом отношении сцена, которую сейчас будут снимать, одна из многих, какие будут в фильме. Но эта имеет еще и свое, особое и отдельное значение. Дело в том, что проблема личного и общего резонирует здесь особым образом.

Ганна пережила недавно страшную трагедию — умер ее первый и единственный ребенок. Разговор между отцом и мачехой, в котором она сперва не участвует, в конце концов оказывается чрезвычайно важным для нее. Воп-

рос, вступать ли в колхоз, перерастает для Ганны в проблему, как и чем жить дальше. Выйдя замуж за немилого Евхима, она пошла на компромисс с совестью. Смерть ребенка для нее — расплата за содеянный грех.

Чтобы актриса прониклась общим настроением эпизода, Виктор Туров два раза прочитывает вслух предшествующую сцену, имитируя голоса Чернушки, отца Ганны, Кулины, ее мачехи, а в конце и самой Ганны.

— Сперва — то, что «за сценой», еще до начала эпизода, — режиссер пролистывает сценарий, читает. — Во дворе Чернушка в ночевках сечет свежую траву.

Во двор торопливо входит возбужденная Кулина.

— Как подурели! — точно ухватив надрывно-визгливую интонацию Кулины, возмущается Виктор Туров.

Чернушка будто не слышит: стоя на коленях, он продолжает рубить траву.

— Как все с ума посходили! — не унимается Кулинин голос.

— Чего это ты бедуешь так? — Виктор Туров акцентирует мягкую незлобивость, покойность Чернушки. — Можно подумать, ты больше всех теряешь, самое большое богатство, можно подумать, у тебя!

— А не богатство? — вновь срываясь на тонкий голосок Кулины, удивляется Виктор Туров. — Мы только им и живем! — Вопросительно взглянув на окружающих, режиссер продолжает: — Не, не дождутся, — и еще более решительно и гневно, — не дождутся, трасца им!..

...Елена Борзова, уже в костюме и гриме, внимательно слушает режиссера, одновременно проговаривая про себя текст роли.

Оператор Дмитрий Зайцев припал к глазку камеры и тихо объясняет ассистенту, как сделать небольшой, аккуратный наезд, не потеряв в кадре резкость.

Вся остальная группа, набившаяся в маленькое помещение, затаив дыхание, слушает режиссера.

— Теперь — сцена внутри хаты. Ты (это он актрисе) — за столом. Здесь, слева от камеры, — Кулина, справа, на моем месте, — Чернушка. Кулина жалуется тебе на отца: «Не богатство, говорит, как все равно я не знаю, какое богатство!»

Рельефно изображая голосом ехидство и одновременно жалостливость, Туров в образе Кулины продолжает:

— А и то забывать не надо, какое ни есть, а живем с него. Живем, не померли!..

— Только грэц ето, и того! — уже голосом старого Чернушки отвечает сам себе режиссер.

— Живем, слава богу! — горячится визгливый голосок Кулины. — И хлеб свой, и хата своя! И корова! Знаешь, если случится что, дак выручить есть кому!

И опять коротко возражает Виктор Туров:

— Только и того!..

— Здесь вступаешь ты, Лена, рассудительно, но больше так, для приличия отвечая раззадоренной мачехе: «Жить, конечно, надо с чего-то. А только, мамо, счастье не в одном богатстве...» — «Кто же говорит, Ганно... Я только, что и про хозяйство думать надо!..» А после этого сразу твой кусок. Поняла? Отлично. Приготовились!

Виктор Туров сыграл три роли со смаком. Он даже внешне как будто преображался: вот перед притихшей группой — крохотная женщина с мягким сморщенным личиком, юрким, но пронзительным взглядом, вот сгорбленный старик, мудрый незамысловатой мудростью: «Только грэц ето, и того», — человек, проживший жизнь, давно разобравшийся в людях, все про них понимающий, вот молодая женщина, пережившая не самую первую, но, наверное, самую горькую свою утрату — гибель единственного ребенка... Он спорил сам с собой, доказывал сам себе, сам себе возражал... Он возражал высказанному только что мнению жарко, с подкупающей искренностью. Он действительно спорил — было видно, что вот этот вопрос — как жить дальше, какое решение принять — был для него самый жгучий в этот момент, самый важный... В его натуре разом уместились и крестьянская хватка Кулины, и покладистая неторопливость Чернушки, не желающего говорить до тех пор, пока не созрело окончательное решение, и

горькая разочарованность молодой красавицы Ганны...

Производственная необходимость обернулась маленьким спектаклем, разыгранным перед группой.

— Споры между героями, — расскажет мне позже Виктор Туров, — играют в драматургии «Дыхания грозы» гораздо большую роль, чем в первой части дилогии. Фильм замыслен как полифоническое, многоголосое произведение, а именно спор, как мне кажется, и есть наиболее полное, наиболее объемное выражение такого способа рассказа. Здесь нет одного, «правильного», взгляда на происходящее. Мы старались разобраться в психологии каждого, понять его правду. Поэтому и нет четкого деления на «положительных» и «отрицательных» героев. Спор, столкновение разных точек зрения на те или другие события — вот что должно двигать зрительскую мысль.

— Приготовились! Мотор! Камера!

Тяжко вздохнув, Ганна смотрит в сторону Кулины.

— Если у человека счастье, мамо, дак и хозяйство значит что-то. А если нет — какой толк из всего!..

— Оно, конечно, и без счастья не сладко! — покорным голосом вдруг обмякшей Кулины соглашается Виктор Туров. И тут же вновь с кипящей горечью: — Только как есть нечего будет, как зубы на полку положишь — вот будет счастье!

— Вроде там голодом морить будут! — входя в образ Чернушки, тихо и неуверенно опять возражает себе Виктор Туров.

— Переиначивать все страшно, — раздумчиво произносит Ганна, — да и то, правда, неизвестно, как там будет... Только хуже, чем есть, вряд ли будет.

... Когда съемочная группа фильма, окончив работу, вернулась в лепельскую гостиницу, я попросил экземпляр режиссерского сценария. Нашел снимавшуюся днем сцену, внимательно перечел. Она совсем невелика по объему — одна страничка.

Почему же так волнует эпизод. Ну, разговаривают три человека. Ну, разгорелись страсти. Что же еще? Где главная артерия, пульсация которой создает неутихающее напряжение, будоражит фантазию, неизбежно подталкивает к идейным истокам сюжета?

Дело, видимо, в том, что сквозь этот эпизод пролегает маршрут основного замысла, он вобрал в себя главное, чем живет фильм, как один, 1929 год в романе Мележа вобрал чуть ли не всю историю Полесья.

Эпизод отражает состояние разбалансированности, когда все пришло в движение и никак не уляжется, ищет устойчивости уже на новой социальной почве. Чернушка, Кулина, Ганна вновь встали перед проблемой, главной для жителей Полесья испокон века: как удержать равновесие на болотной кочке?

То, о чем говорил Виктор Туров в первую нашу встречу, — распад одной системы жизненного уклада и поиск новой системы, мучительно тяжкий для консервативного крестьянского сознания, боящегося перемен, — этот процесс исторической ломки и прорыва к социальному осмыслению жизни и отражен в локальном эпизоде, который отсняла сегодня группа. В разговоре троих, на перекрестке трех судеб, спаянных одной, общей заботой: как жить дальше?

Общественные сдвиги пошатнули вековой уклад жизни полещуков, своротили со знакомой тропинки, указали новую: ступай, мол, туда, а ступить-то боязно. Таким был в Полесье 1929 год — год начала коренного перелома в деревне.

●

Наш следующий разговор с Виктором Туровым происходил как раз на той пахнущей клевером поляне, где в день моего приезда буксовала студийная «Волга». В тот раз нужно было проверить, не изменилось ли что за время, пока группы не было в Воловьей Горе, готова ли площадка для работы. Удовлетворившись осмотром, Туров назначил съемки на сегодня. Пока идет подготовка к работе, задаю режиссеру несколько вопросов.

— Виктор Тимофеевич, в книге «Дыхание грозы» значительную идейную нагрузку несут у Мележа образы колхозных руководителей Алейки и Башлыкова. Их спор о путях строи-

тельства колхоза прослеживается на протяжении всей этой части «Полесской хроники». Судя же по сценарию, вы по-прежнему с наибольшей пристальностью вглядываетесь в судьбы Василя и Ганны, героев первой части дилогии... С чем это связано?

— В «Людях на болоте» я действительно с большей точностью следовал букве романа Мележа. И в книге, и в фильме Василь и Ганна в центре внимания. Однако когда пришла пора сесть за сценарий «Дыхания грозы», я задумался: а не «сломается» ли фильм «Дыхание грозы» при «строительстве» на двух совершенно разных конфликтных потоках? Тем боле если вспомнить ограниченность временно́го пространства, которым располагает кино? А не заложен ли в судьбах и образах Апейки и Башлыкова, особенно учитывая существование такого интересного, хотя и неоконченного романа, как «Метели, декабрь», отдельный, самостоятельный фильм? Но это в будущем...

Я уже говорил вам, что воспринимаю роман как своего рода действительность — поэтому и черпаю из него тот материал, который мне особенно близок. К тому же наиболее современные, острые для сегодняшнего читателя и зрителя проблемы «Хроники» связаны именно с образами Василя и Ганны.

Почему? Фильм, как это ни парадоксально прозвучит после сказанного, — не про них. Он — про Полесье, образ которого должен сложиться из многих человеческих судеб. Просто два эти образа — Василя и Ганны — сконцентрировали в себе, по-моему, родовые, типические черты всего полесского крестьянства.

В последние десятилетия искусство кино углубилось в изучение личности, научилось в частной судьбе находить ключ к пониманию судеб эпохи. Конечно, Василь и Ганна — не идеальные герои. Таких вообще нет в нашем фильме.

Но метания героев, их страстность и робость, застенчивость, неуверенность в самих себе и одновременно их твердость и мужество — эти черты, сплетаясь, пересекаясь, могут, как мне кажется, точно и правдиво выразить самую сердцевину того характера, что веками формировался в Полесье. Генетический код жизни полещуков как бы фокусируется в характерах и судьбах Василя и Ганны...

«Дыхание грозы».
Хадоська — М. Яковлева

Мележ, очень любивший своего Апейку, высказывался о нем, пожалуй, подробнее, чем о других своих героях. Сказанное про Апейку удивительно точно ложится на образы Василя и Ганны, как мы их понимаем и трактуем в фильме. «Положительный герой, — писал Мележ, — это не икона, которую надо «повесить» в произведении и молиться на нее. Это должен быть живой человек, человечный прежде всего. Он должен быть, как все люди, но он не может быть один на все времена. Каждый исторический период «проявляет» в герое те или иные черты в наибольшей степени... Ему не может и не должно быть все ясно, иначе получится схема. Он должен искать, он имеет право ошибиться, сомневаться, как и любой чело-

век... Идеальный герой — это выдумка некоторых писателей и критиков. В жизни такого героя нет. То идеальное, что есть в положительном герое, — это его стремление к какому-то, соответствующему его пониманию, времени — идеалу в жизни...»[4]

— Виктор Тимофеевич, выводя на первый план нового фильма героев предыдущей части дилогии, собираетесь ли вы и стилистически решать «Дыхание грозы» так же, как и картину «Люди на болоте»?

— Нет, это просто невозможно... Объединяют дилогию общая тема и герои. Однако изменилось время, настала иная эпоха, а значит, обязательно появится в рассказе другая интонация. «Дыхание грозы» — это год начала коренного перелома в деревне. Время словно сжалось в кулак, сконцентрировалось, стало более емким.

Жанр этой части дилогии я определил бы как социально-историческую драму в отличие от «Людей на болоте», на которой лежит явный отпечаток эпической формы. События нового фильма драматичней, накал страстей достигает здесь высшей точки — и в социальной сфере, и в личной жизни наших героев. Вторая часть картины должна стать более простой в отборе выразительных средств, более аскетичной, чем первая, решаться она будет гораздо жестче.

Живописность «Людей на болоте», их сочность и многокрасочность сменят сдержанность и строгость. Больше будет диалогов, — значит, количество общих планов уменьшится. Пластическое решение фильма определит внутренняя динамика взаимоотношений основных героев.

О двух разных исторических отрезках времени нельзя рассказывать одним языком. Социальная дистанция, которая отделяет начало коллективизации от предыдущего десятилетия, — она-то и определит стилистическую границу между двумя частями дилогии.

— Виктор Тимофеевич, а вы не боитесь, что может не возникнуть в конечном итоге единства между первой и второй частью, что фильмы будут восприниматься порознь, а не как цельное произведение?

— Хочется верить, что не будут. Наоборот, считаю, что такое построение, акцентирующее различие двух эпох, подчеркнет историзм нашего замысла. Оказавшись соотнесенными друг с другом, фильмы должны раскрыться глубже...

●

Пока мы с режиссером разговаривали, вокруг шла подготовка к съемке: устанавливали свет, спустили на воду лодку, в одном из автобусов, где оборудована костюмерная, одевалась актриса Марина Яковлева — исполнительница роли Хадоськи.

Марина Яковлева плохо плавает. А ее героиня плавает отлично. В ходе съемок актрисе приходилось плавать — действие фильма происходит все-таки в Полесье, вдоль и поперек иссеченном реками и озерами, — но плавала она немножко, на мелком месте, со страховкой. Теперь же необходимо проплыть довольно приличное расстояние, причем на глубине.

Сцена, которую сейчас будут снимать, — важная в фильме. Смешливая и жизнерадостная Хадоська, пережившая в первой части дилогии страшное потрясение — предательство любимого, убийство еще не родившегося ребенка, — во второй части совсем другой человек. Тяжкий груз пережитого прижимает ее к земле. Нет в ней прежнего наивного очарования, нет ее доверчивого взгляда, нет детской окрыленности, не звучит ее веселый смех, потеряна, и, кажется, безвозвратно, та легкость, с которой она в юности сходилась с людьми. Суха, строга, замкнута. Вот такой стала Хадоська...

— Однако, — объясняет мне Виктор Тимофеевич, — эта сцена переломная. Представьте, — продолжает он, — солнце, сверкает вода, никого вокруг... Хадоська словно очищается в речной воде, выходит из нее обновленной, словно скинув с себя бремя застарелой боли.

Сцена чрезвычайно важна для всего замысла «Дыхания грозы». 1929 год... Все село Курени встало перед выбором, как жить дальше, и

---

[4] Адамович А. «Полесская хроника» И. Мележа в контексте времени, с. 160.

никак не может решиться на этот выбор. Сцена очищения Хадоськи метафорически предваряет момент выхода из кризиса, готовности принять решение...

Режиссер прерывает свой рассказ, чтобы вместе с Дмитрием Зайцевым выверить маршрут камеры.

И продолжает вновь:

— Хадоська вот сейчас, в эту самую минуту, вновь обрела смелость жить дальше, несмотря на все те страшные несчастья, которые обрушились на нее.

Роман «Дыхание грозы» не предлагает определенного разрешения конфликта на фабульном уровне. Фильм, вслед за романом, тоже оборвется на полуслове. Но обязательно ли ставить жирную точку над «и», когда и без того очевидно, в какую сторону повернет Полесье, а с ним и село Курени...

... Из-за крохотного островка, поросшего густой, в рост человека осокой, лодку, с которой спустится в воду Марина Яковлева, не видно. Камера заработает, когда актриса уже будет в воде. Вдоль берега уложены рельсы для операторской тележки, и Дмитрий Зайцев последний раз проверяет путь камеры, которая двинется следом за плывущей Хадоськой, следя за ней из-за кустов, деревьев, сквозь яркую зелень ив. Потом Хадоська выйдет на берег. Здесь — последняя точка панорамы.

Успеваем перебросить несколькими словами с оператором.

— Фильм «Дыхание грозы», — говорит Дмитрий Зайцев, — менее эффектен с изобразительной, операторской точки зрения, чем «Люди на болоте». Он более скуп, аскетичен. Здесь — вам, наверное, рассказывал режиссер — будет совсем иное пластическое решение.

Но есть все-таки сцены, когда зритель вспомнит про первую часть дилогии. Сцена с Хадоськой — из таких. Это своего рода прорыв в прежнюю стилистику, к прежнему цветосветовому строю, пейзажу...

Незадолго до начала съемки Саша Булва, ассистент режиссера, отвечающий за обеспечение работ на площадке, вызвался проплыть весь путь актрисы, проверить, нет ли под водой старых коряг, какая глубина, удобен ли подъем на берег. Он плыл, и странный оптический эффект (зеленоватая вода, отвесные лучи солнца) создавал иллюзию, будто за ним тянется долгий багрово-бурый след.

Группа наблюдала за пловцом. Марина Яковлева, напряженная, предельно сосредоточенная, поглядывала в темную глубину.

— Те, кто хорошо плавает, — к воде, — скомандовал Виктор Туров, И тихо прибавил: — Так, на всякий случай...

Общее беспокойство словно материализовалось, зависло над притихшей поляной, смешиваясь с запахом клевера и стрекотом кузнечиков, оглушительно звеневших в тишине.

Наконец, после недолгой паузы Виктор Туров объявил начало съемки.

Легко опустившись в воду, Хадоська, в длинной до пят рубахе, поплыла. Да, поплыла! Сделала несколько уверенных движений, повернулась на спину, подставляя лицо яркому солнышку. Ее распущенные волосы легли на воду, движения, упругие и ловкие, были в то же время удивительно женственны. Медленно скользя по воде, она улыбалась заливавшемуся где-то далеко в лесу соловью. Потом, почувствовав под ногами дно, вышла из воды. Запрокинула голову. Зажмурилась, замерла от счастья, — такая красота жила в природе окрест! Это была та, прежняя Хадоська, по-детски беззаботная и чистая. Ах, как прекрасна она была в своей прозрачно-белой, мокрой рубахе, с мокрыми волосами, осыпавшими плечи, со счастливой улыбкой на счастливом лице.

— Стоп! Молодец! Кто-нибудь, скорее полотенце!

— А что, дублей не будет? — стуча зубами, мужественно напомнила все еще улыбающаяся Марина.

— Хватит с тебя, — облегченно сказал Виктор Туров...

Воловья Гора — Москва

Владимир Чертков

«Под парусами братства»

Украинская студия хроникально-документальных фильмов

Сколько ни читай учебники по теории информации, как ни старайся «изучить жизнь», но если ты не увлеченный человек, если сердце твое не открыто другому, если не «болеешь» ты с в о е й темой, не быть тебе репортером. Интересный человек пройдет мимо тебя, книгу с полки возмешь не ту, в самолет сядешь, когда стоило просто за угол своего дома завернуть. Тут и случай, и судьба, конечно, роль играют, но и они знают, к кому стоит лицом повернуться. В общем, к тому я веду, что репортер — это не только профессия, но и характер. Сотни документальных лент ежегодно выходят на кино- и телеэкраны. И ведь для каждой из них надо было найти тему, героя — человека, факт, явление. Не обязательно уникальный, никому до того не ведомый. Но все-таки хотелось бы, чтобы именно такой. А если этого не хочется, значит, ты не репортер. Зато, когда найдешь такой факт или такую человеческую судьбу, за которой начинает просматриваться большая тема, понимаешь, что именно тогда и появляется возможность показать на экране Человека и Время. Это может произойти в эпическом полотне, а может и в скромной короткометражке. Не будь последних, не из чего было бы складывать и большие полотна. Маршрутом одного небольшого фильма, который снимается сейчас на «Укркинохронике», я и хочу пройти с блокнотом в руках. В его основе нет захватывающей дух сенсации в привычном о ней представлении, но, если задуматься, это та «социальная сенсация», которая позволяет за фактом увидеть очень широкие горизонты.

...Степная древняя земля... Она изрезана дорогами, проросла городами и селами, и, кажется, нет на ней места прошлому, далекому-предалекому, когда бродили здесь дикие кони и кочевники. Однако встретишь где-нибудь в укромном месте пятачок с седым ковылем и точно дотронешься до облыска прошлого, и сразу весь мысленно наполняешься запахами некогда бушевавшей тут степи, где не за что было уцепиться взгляду, лишь только за одинокий курган — захоронение. И золотая пектораль, найденная в наши дни, тоже напоминание о некогда властвовавших в этих краях безудержных воителях, коих пышно погребли среди ковыля, насыпав над ними холмы.

Потом сюда пришли чубатые казаки, и разгулялась вольница. И туркам, и персам не давала покоя она, хмельная, веселая, отважная, но свято помнящая о своей роли на этой земле — беречь ее, исконно славянскую, грудью стоять на рубежах зачинающегося великого государства. И пела бандура в руках босоногих слепцов, призывая к единению, зовя под боевые знамена сынов поруганной Украины, и славила Богдана Хмельницкого, который именно здесь был провозглашен гетманом. От памятного камня, напоминающего об этом историческом событии, сейчас десять минут езды до колхоза имени крейсера «Аврора». До тех самых мест, где всегда росли бунтари, причем, как ни странно, судьба многих из них, степняков, связана с морем, российским флотом.

И вот ведь как бывает. Именно тут расплескалось рукотворное Каховское море. И теперь уже не надо объяснять в здешних местах, что такое водный простор, рвущий душу романтикам, что такое не знающая покоя волна, что за ярость такая морская... Отслужив на флоте, возвращаются жители степной Украины к с в о е м у морю. Земля словно бы наградила их за верное служение соленым ветрам, словно бы Каховской чашей провозглашает здравицу тем, кто поднял над взбунтовавшимся «Потемкиным» алый стяг. А их, потемкинцев, выросло здесь немало. Это я знаю давно.

Давайте, чтобы воскресить в памяти наше славное революционное прошлое, заглянем в

колхозный музей. Его директор — Владимир Григорьевич Грибовский, инвалид Великой Отечественной войны, историк, собрал интересный материал о прошлом края, становлении артели, о людях, чьи биографии неразрывно связаны с селом, о людях, потомки которых снискали славу колхозу имени крейсера «Аврора».

Признаться, прослышав о музее, я думал, что встречусь с бережно, но не очень умело собранной скромной экспозицией — много я таких повидал в сельских, заводских музеях. И был приятно удивлен. Вкус, знание дела, верно обозначенные акценты — все свидетельствовало о большой любви к нелегкому труду, за который взялся Грибовский — соткать огромное полотно жизни, охватывающее во времени не одно столетие. Но не древние черепки и сосуды, предметы домашней утвари былого интересовали меня на этот раз больше всего. Стояла задача увидеть то, что привлекло украинских документалистов в граничащий с Никополем степной колхоз, носящий имя легендарного корабля. Почему вдруг это имя? Морское, вроде бы, далекое от извечных землепашцев. Ведь есть какая-то история, связанная с ним? Как бы ни был знаменит крейсер, а крестьян, что ни говори, когда они давали имена первым артелям, больше влекли названия, связанные с землей и отражавшие суть их новой жизни. А тут вспомнили об «Авроре».

Истоки имени колхоза открывает музей. В 1840 году в Никополе образовалась многочисленная матросская община, занимавшаяся перевозкой грузов по Днепру. Таковы профессиональные истоки «морской» истории степного села. А есть и те, что привели их в революцию. Из села Новопавловка, где затем возник колхоз имени крейсера «Аврора», на восставшем «Потемкине» служили шесть человек. Пойдем дальше. И. Ткаченко, первый заведующий земельным отделом Новопавловского сельсовета, был черноморским матросом. А вот и ответ на наш вопрос: балтийский матрос Даниил Будько предложил в 1929 году назвать только что организованную артель именем «Аврора».

Мне, газетному репортеру, очеркисту, «по роду службы» надо искать событие, интересного человека, забытую рукопись. В данном случае сообщаю все эти интереснейшие фак-

Моряки крейсера «Аврора» в гостях у своих шефов в колхозе имени крейсера «Аврора». Есть о чем поговорить секретарю комитета ВЛКСМ крейсера старшему лейтенанту Л. Баландину и председателю колхоза В. Меньшову

ты, открытые не мной, а молодым украинским документалистом Михаилом Саченко. Поиск документалиста привел к важной теме, интересной судьбе. Как об этом не рассказать, не порадоваться за коллегу, как не предупредить зрителя загодя — не пропустите эту ленту. Какой фильм получится, сказать не решусь, но за факты ручаюсь уже сегодня, они интересны и значительны.

Но последуем вслед за автором фильма. Познакомимся с одной его находкой: письмом, датированным тридцатым годом:

«Командованию крейсера «Аврора».

Как ваш крейсер в день Октябрьской революции впервые ударил по врагам пролетариата и трудового крестьянства, так и наша артель, что носит славное имя крейсера «Аврора», выезжая сегодня на первую большую посевную, дает первый коллективный удар по кулачеству».

Моряки — народ особый, крепко связанный товариществом, дружбой, всегда готовый к самопожертвованию ради общего дела. А у авроровцев-селян даже первый кузнец оказался бывшим моряком, да и во многих хатах если и не жили те, кто некогда был связан с морем, то обязательно хранилась память о предках, повенчанных со штормами, хранились тельняшки, рассказы о братушках, готовых во имя долга в огонь и в воду.

Словом, сыграли морские законы свою роль и в становлении артели имени крейсера «Аврора». Да и сейчас лучшие люди колхоза — бывшие боевые моряки. Коммунист Валентин Николаевич Смирнов — один из них — возглавляет первую тракторно-полеводческую бригаду. Пропеченного солнцем, неторопливого, хотя вся его фигура означает порыв, да так оно, наверное, и есть, когда дело доходит до работы, я встретил его на полевом стане, где все напоминало о битве за урожай (а взяла бригада хорошие центнеры с гектара) и где уже вроде бы шла перегруппировка перед новым боем — влагозадержанием, пахотой, свеклоуборкой. Бригадиру не давала покоя погода:

— Ну хоть бога проси, чтобы дождиком землю окропил, ведь с морем, с водой наш колхоз даже именем связан, — шутил бригадир и тут же с надеждой взглядывал на небо. И как было не понять человека, живущего нуждами земли, безмерно любящего свое дело хлебороба.

Семья Смирнова вся в заботе о процветании колхоза, имеющего миллионные прибыли. Не ищет заработка на стороне, живет радостями и тревогами артели. В одной бригаде с Валентином Николаевичем работает его двоюродный брат, а второй шоферит в колхозе. Жена учит колхозную детвору, и, надо сказать, местная школа умело прививает детям сыновнее чувство Родины, то, что привязывает человека к отцовскому полю, колодезному журавлю, улице, по которой сделал первые шаги. Мало кто из ребят покидает взрастившее их село. Да и подражать молодежи хочется таким людям, как Смирнов, Идет он улицей степенно, на груди — ордена: Ленина, Октябрьской революции, «Знак Почета». Идет слава и гордость колхоза.

Флот закалил, воспитал и другого человека, которого, как и Смирнова, запечатлела кинокамера, — Григория Николаевича Долю, тоже бригадира полеводческой бригады. Если Смирнов дает больше всех свеклы с гектара по району, то Доля держит первенство среди колхозных бригад по зерну. Перешло к нему хлеборобское умение от деда и отца, обильно поливших потом эту землю.

Прежде я встречал уже такую фамилию — Доля. Рассказывали мне, что родилась она в бедняцких мытарствах, в нужде, сотворенная нуждой. Может, и фамилия Григория Николаевича несет в себе отголосок того далекого печального прошлого. А может, надежда на лучшее родила эту фамилию. И как удачно тогда все образовалось. О какой же лучшей доле мечтать человеку, отмеченному орденами Ленина, Октябрьской революции, двумя орденами Трудового Красного Знамени. Еще издали уважительно здороваются люди с Григорием Николаевичем.

— Гляда на таких людей, душа радуется. Каждый — пример для молодежи, — говорит капитан второго ранга Михаил Николаевич Горбунов, начальник музея крейсера «Авро-

ра». Он приехал в колхоз вместе с секретарем комсомольской организации крейсера старшим лейтенантом Анатолием Баландиным и старшиной первой статьи Военно-Морского Флота Василием Бориковым, чтобы вручить лучшим бригадирам вымпел от моряков «Авроры».

Но не только поэтому: волнующее событие грядет в этом году в жизни крейсера и села, носящего его имя. Первые представители колхоза готовятся нести срочную службу на борту легендарного корабля. Этой чести удостоены лучшие из лучших. Естественно, посланцы крейсера не преминули познакомиться с ними заранее.

Как, к примеру, не преклониться перед трудом Николая Афанасьевича Яндолы, застенчивого человека, который (подивился я, как сумели документалисты снять эту сцену, не привлекая его внимания) с такой любовью перетирает в руках землю, будто каждый раз навсегда расстается с ней и хочет вобрать в себя ее тепло, ощутить ее плоть, оставить в ней память о себе. Залюбуешься, когда ведут они с сыном трактора по полю.

Четверо детей у Яндолы, и все механизаторы. Не нарадуется на ребят мать. Работящими выросли сыновья, крепкой опорой колхозу. А что может быть отраднее для родителей, как не преданность детей земле, которой они верно сами служат, без которой не мыслят своей жизни. Но в этом году радость в семье Яндолы особая. Один из его сыновей готовится служить на «Авроре».

Думаю, теперь понятно, по каким причинам оказалась в колхозе и съемочная группа. И меня о долгожданной встрече уведомили загодя. Торопился я в село, чтобы не опоздать, увидеть и услышать задушевные беседы старых друзей, понимая, что встреча эта может стать кульминационной в фильме. Приехал не из Москвы, а из Новороссийска, где был по заданию редакции в связи с сорокалетием подвига города-героя в Великой Отечественной войне. Там воспоминания ветеранов свели вместе ратный и трудовой подвиг, здесь как бы продолжением новороссийских впечатлений предстала картина сегодняшнего самого мирного на земле хлеборобского труда, берущего истоки от выстрела крейсера, вошедшего в историю мировой революции.

Балтийцы приехали, как в родную семью, поделиться успехами, узнать о достижениях своих шефов, пригласить их в гости. Встречи эти стали традиционными, проникнуты товариществом, дружбой, которые помогают в службе и в труде. Вот он наяву прочный союз армии и народа: интересы одних слиты с интересами других, на палубе крейсера служит тот, кто вчера работал на колхозном току. Вчерашние моряки, демобилизовавшись, тянутся к земле, чтобы верно служить ей, а земля посылает своих сынов на флот, чтобы те стерегли хлебные нивы и были верны долгу, как их деды, отцы.

Иду вслед за кинокамерой. У нарядного, просторного дома, тонущего в зелени, знакомлюсь с Григорием Ивановичем Дядюрой, заведующим свинофермой. Большой, широкий, он покоряет своей добротой и источает столько человеческого тепла, участия, что чувствуешь, вроде бы сил прибавляется, светлеешь взглядом. А ведь человек он нелегкой судьбы. Бродяжничал, собирал куски в трудное послевоенное время, пока не подобрали добрые люди пацана и не привезли в колхоз. Пас скот, потом определился дояром. И уже пятнадцатилетним подростком стал участником ВДНХ. Воспитанник «Авроры», Григорий всего себя отдавал работе, старался отплатить людям за помощь, доверие своим трудом. И на крейсере о нем знали, потому что жили там жизнью «своего» родного колхоза, его заботами и радостями. И когда колхоз был награжден орденом Трудового Красного Знамени, была в том заслуга и Дядюры. Родина отметила и личные достижения Григория Ивановича, наградив его двумя орденами Ленина, орденом Трудового Красного Знамени.

Таких людей взрастила «Аврора» — колхоз и крейсер. Историю крейсера знает весь мир, история колхоза не столь известна, но важно, что ее хорошо знают и ценят на крейсере.

После съемок встречи моряков на колхозной земле кинематографисты сразу же нача-

ли готовиться к поездке в Ленинград, там не меньший материал по теме фильма. В корабельном музее истории дружбы с колхозом имени крейсера отведено особое место. На этом примере строится важная часть воспитательной работы среди моряков, проходящих здесь службу. И нет здесь более дорогих гостей, чем посланцы родного колхоза. А сейчас на судне готовятся принять сынов степной «Авроры», кому выпадет высокая честь служить на крейсере. Так в экранном рассказе о судьбах конкретных людей сольются две судьбы — крейсера и колхоза, носящего его имя.

Взгляните на любую цифру из бухгалтерской книги колхоза — и она обрадует. Хозяйство дает преимущественно свинину, но оно многоотраслевое. Хорошую прибыль приносит пчеловодство. Да и как ей не быть, если пасекой заведует Николай Свириденко, человек неутомимый, непрестанно кочующий с ульями в поисках обильного нектара. Каждая пчелиная семья дала ему нынче меда по 85 килограммов, в семь раз больше того, что предусматривает план по этой зоне. Таких сборов не знает не только Украина. За высокие показатели ВДНХ наградила Свириденко легковой автомашиной. И о ней знают на крейсере, порадовались награде вместе с колхозным пасечником.

— Хозяйство наше на подъеме, — рассказывает председатель колхоза имени крейсера «Аврора» В. А. Меньшов. Внешне суховатый в обращении с людьми, Владимир Александрович весь загорается изнутри, искрится, когда речь заходит о делах колхоза. «Александрыч» — так уважительно, но и по-свойски обращаются к нему люди. И председатель не может спокойно, без трепета в голосе говорить о колхозных тружениках, тех, кто кует славу артели, носящей имя легендарного крейсера.

— В этом году, — продолжает он, — мы получили хороший урожай зерна на орошаемых площадях. Растим свиней, производим молоко, бахчевые, овощи, картофель, подсолнечник, фрукты, мед, коконы. Как у артели, так и у колхозников поддерживаем высокие доходы. Удовлетворяем нужды людей почти во всех сельскохозяйственных продуктах. Хорошо обеспечены жильем. Уже не от нас, а к нам пошли люди. В прошлом году приняли восемьдесят человек. В чем причина успехов? Коротко скажу: трудиться у нас любят. Но не хлебом единым жив человек. Намечаем в скором времени разбить парк, построить новый Дом культуры, стадион, спортивный зал, универмаг, кафе, яхтклуб. Иной раз, когда делюсь этими планами, слышу в ответ: а нужно ли все это? Есть, наверное, задачи у колхоза и поважнее, чем яхтклуб? Нет, отвечаю, у нас поважнее забот. Мы ведь колхоз имени крейсера «Аврора». Традиции у нас не только степные, но и морские, они постарше нашего Каховского моря. Так что этот объект — не только для молодежи, но и дань нашим духовным традициям. А они — в фундаменте всех наших успехов.

...У входа в колхозный музей на самом видном месте выставлена самая дорогая реликвия — якорь с «Авроры». Символ дружбы двух коллективов— боевого и трудового, символ неразрывной связи местных жителей с морем, с революцией, с традицией поверять свою жизнь и свой труд идеями Октября.

Днепропетровская область

В работе над материалами номера принимали участие корреспонденты ТАСС за рубежом К. Воробьев В. Клименко, А. Смелов, А. Смирнов, а также корреспонденты «ИК» И. Волкова, З. Высоковская, Л. Голден, В. Грибанов, М. Дорфман, В. Жалакявичуте, М. Зайцева, Л. Карахан, Е. Кулик, Э. Лындина, М. Нечаева, Д. Попович, Н. Савицкий, С. Тримбач, П. Шепотинник.

Вадим Трунин

Жаркое лето в Кабуле

На улице у ворот госпиталя на этот раз стояло несколько машин и людей было больше. Охрана пропускала их по одному. Мужчин отдельно, женщин отдельно. Искали оружие.

По аллеям госпитального парка гуляли раненые с посетителями — а приходили сюда целыми семьями,— так что ехали мы, непрестанно сигналя, чтобы машине уступили дорогу. Денек был солнечный, теплый. Люди сидели на скамейках у бассейна и просто на траве...

Непривычно многолюдно было и в коридорах, и на лестницах госпиталя: раненые в пижамах, солдаты и офицеры в полной форме, пришедшие, видимо, навестить товарищей, мужчины с густыми бородами в широкой национальной одежде и в чалмах, женщины, закутанные с головы до ног в разноцветные балахоны, и, конечно, вездесущие дети, висящие на перилах и бегающие по коридорам. На лестничных площадках или в вестибюле сидели на корточках целыми семьями и пили чай...

Административный корпус в эти дни охранялся усиленным нарядом солдат.

Один из них, с автоматом, вежливо поприветствовав Володю, преградил нам путь. Фарида сказала ему несколько слов, он что-то ответил, улыбнулся и отступил в сторону.

Фарида сказала мне с усмешкой:

— Он принял вас за американца.

— Почему?

— Не знаю.

— А они здесь бывают?

— Американцы? — переспросил Володя. — Ходят иногда. Они же не воюют с Афганистаном в открытую.

В кабинете начальника госпиталя, кроме него самого — несколько полноватого, но подтянутого полковника, вставшего нам навстречу из-за стола,— были уже знакомый мне его заместитель, подполковник Джамали, и еще один офицер — тоже подполковник — с усталым лицом, седыми висками и грустным взглядом больших черных глаз. К его коленям жалась девочка лет девяти, со смущением и любопытством поглядывая на нас...

После взаимного обмена пожеланиями мира Фарида представила меня начальнику госпиталя и, выслушав, перевела его ответ:

— «Господин полковник искренне рад приезду такого известного специалиста, как господин профессор Платонов. Афганский народ и он лично ценят дружескую помощь советского народа в этот трудный для его родины час. Господин полковник уверен, что пребывание и работа господина профессора Платонова в Кабульском военном госпитале, столь необходимая сейчас раненым афганским воинам, окажется полезной для обеих сторон. Господин полковник сожалеет, что слишком большое количество этой работы не позволит в ближайшее время воспользоваться знаменитым восточным гостеприимством его соотечественников в полной мере и осмотреть достопримечательности Кабула и его окрестностей, однако надеется, что скоро произойдут перемены к лучшему, и они наверстают упущенное...»

Я ответил:

— Благодарю господина полковника и в его лице власти Афганистана за любезный прием. Я приехал сюда работать, так что достопримечательности могут и подождать.

Полковник пожал мне руку, улыбался и говорил, а Фарида почти синхронно переводила:

Окончание. Начало см.: «ИК», 1982, № 11.

— «Господину полковнику уже известно о блестяще проведенной господином профессором Платоновым операции по спасению девочки, дочки известного партийного деятеля из провинции Шибарган. Господин полковник считает этот поступок не просто высокопрофессиональным исполнением долга, а настоящим подвигом...»

Черт возьми, он вгонит меня в смущение. Я перебил Фариду:

— Скажи спасибо и хватит об этом... Он что, действительно выражается в столь высоком стиле?

Подполковник Джамали рассмеялся:

— Да нет, он говорит вполне нормально, это госпожа переводчица привыкла, наверное, переводить на официальных приемах.

— Да? — спросил я Фариду.

— Пока никто не жаловался. — Она обиженно надула губки.

Полковник продолжал улыбаться, не понимая, видимо, о чем разговор. Джамали что-то ему сказал, полковник что-то ответил и вернулся на свое место за столом.

Фарида сказала:

— Прошу садиться... Так, что ли?

— Ну да.

— Скучно,— сказала Фарида.

А подполковник Джамали, перебросившись несколькими словами со своим начальником, обратился ко мне:

— Товарищ Платонов, мы действительно очень благодарны вам за вчерашнюю работу, тем более что вы без отдыха... — Я сделал протестующий жест, и он кивнул. — Хорошо, об этом больше не будем говорить. Мы уважаем и ценим вашу скромность. Дело вот в чем: мы посоветовались и решили, что загружать вас рутинной работой нецелесообразно, и считаем необходимым освободить вас от календарных дежурств и вызовов, кроме экстренных случаев, разумеется. У нас сейчас имеется много раненых, которым необходима срочная хирургия сосудов, иначе им грозит в лучшем случае ампутация, в худшем — гангрена. Мы будем готовить этих больных для вас в расчете на две-три операции в сутки, если вы не возражаете, конечно.

— В общем — нет. Остальное будет зависеть от степени поражения, запущенности, ну и так далее...

— Ну вот, значит наше предложение принято... — Джамали перевел свои слова полковнику, и тот кивнул. — Вы еще не переехали из гостиницы?

— Да нет пока...

— Квартира для вас готова. В микрорайоне. Вот ключ. Так что можете переезжать хоть сегодня.

— Благодарю.

— Правда, с мебелью там пока не все благополучно...

— Ничего.

— Но этот вопрос мы решим в ближайшее время. — Джамали повернулся к Володе, который во время разговора шепнул мне: «Поздравляю...» — Владимир Васильевич, так что же нам делать с вашим другом подполковником Лахути?

При упоминании своего имени подполковник, обнимавший девочку, поднял голову и посмотрел на нас.

Начальник госпиталя стал быстро и так темпераментно говорить, что Фарида даже растерялась немного:

— Господин полковник считает,— начала было она, но я остановил ее:

— Фарида!

— Ну что? Нас так учили... Господин полковник считает, что подполковник Лахути как никто другой нуждается в санаторном лечении... — Полковник повернулся ко мне. Фарида продолжала переводить: — Товарищ Лахути — командир транспортного полка. Душманы жгут его полк на дорогах, расстреливают из засад, а он продолжает свое незаметное, но жизненно важное для нашей республики дело...

Подполковник Лахути встал. Что-то тихо сказал, Фарида перевела:

— Подполковник Лахути просит его извинить, но ему нужно идти.

Начальник госпиталя продолжал что-то горячо говорить, подполковник Лахути коротко возражал и качал головой, а Володя тем временем говорил мне вполголоса:

— Мы имеем возможность отправить его полечиться в Советский Союз в наш санаторий, но он отказывается. Говорит, пока не выгонит всех душманов, никуда не поедет... А полечиться ему необходимо и, главное, передохнуть. Нервное напряжение чудовищное. Его транспортный полк осуществляет главную работу по снабжению армии. Железных дорог, как ты знаешь, наверное, в Афганистане нет. Автодороги в основном пролегают по горной местности — то есть в идеальных условиях для бандитских засад...

Подполковник Лахути тем временем распрощался, отдал честь и вышел из кабинета, уводя девочку за руку.

— Упрямый человек,— покачал головой Джамали. — Редкий человек...

Начальник госпиталя вздохнул и стал говорить.

Фарида переводила:

— Господин полковник понимает товарища Лахути. Душманы вырезали всю его семью. Случайно уцелела дочь. В свободное время он с ней не расстается, а когда приходится уезжать, оставляет у родителей доктора Сухейли...

Я тоже поднялся.

— Рад был познакомиться с вами, господин полковник. Еще раз благодарю за теплый прием и квартиру. Надо идти работать.

Фарида переводила почти синхронно, и я невольно усмехнулся, представив себе, что она переводит: «Господин профессор Платонов рад был познакомиться с господином...»

Мы буквально продирались сквозь пеструю толпу в коридорах госпиталя. Привыкший к этому столпотворению Володя, не обращая внимания на толпу, говорил мне на ходу:

— Это отлично с квартирой. Так скоро — это тебе повезло... Слушай, Олег, такое дело, ко мне приятель один из провинции должен сегодня приехать, то есть не ко мне, а в Кабул, жену встречать. Она прибывает сегодня вечером из Ташкента рейсом афганской «Арианы». Ты не будешь возражать, если они у тебя на новой квартире переночуют.

— Конечно, что за вопрос...

— Тогда давай ключи, я его встречу, отвезу на квартиру, заодно заберу из гостиницы и твои вещи... О постельном белье я позабочусь.

Я отдал Володе ключи, и он ушел, сказав напоследок:

— Спасибо, Олег. Знаешь, эти ребята там, в провинции... Вот кто настоящие люди... Но словами этого не объяснишь...

Пройдя стеклянным переходом, я увидел около операционной подполковника Лахути и доктора Сухейли. Они о чем-то беседовали. Девочка стояла между ними, держа их обоих за руки. Доктор Сухейли кивнула мне и сдержанно улыбнулась.

В реанимационной я подошел к постели той девочки, которую вчера оперировал. Она была еще без сознания. Я присел рядом с ней на табурет, взял тоненькое запястье, послушал пульс. Пульс был слабенький, температурный график, висевший на спинке ее кровати, особой тревоги не вызывал. Записал в свой блокнот назначения, поднялся и тотчас же увидел знакомые глаза: мальчишка-басмач улыбался мне со своей кровати. Я подошел, откинул одеяло, осмотрел его ноги — все шло хорошо. Поправил спицу, на которой держался вытяжной груз, посмотрел на мальчишку: тот даже не поморщился, а ведь ему было больно, я знал. Рядом остановился Азиз.

— Салям алейкум,. учитель...

— Здравствуй, Азиз...

Он тоже осмотрел ноги мальчика.

— Заживает, как на собаке.

— Спроси, сколько ему лет?

Азиз спросил и перевел ответ:

— Не знает.

— То есть как же так? Где его родители?

Мальчишка отвечал на вопросы Азиза охотно, но слабым голосом. Азиз перевел:

— Где родители, он тоже не знает. Они кочевники. Вчера были в одном месте, завтра — в другом... Но, пожалуй, врет, подлец. А возраст свой он может и в самом деле не знать. Он же не умеет ни писать, ни считать, ни читать... Зато умеет отлично стрелять. — И он задал мальчишке какой-то вопрос. Тот немного помолчал, потом ответил. — Да. Стреляет он хорошо. С детства.

— Ладно, он еще слаб, но потом мне хотелось бы с ним поговорить.

— Поговорим,— сказал Азиз. И добавил сквозь зубы: — Поговорим.

Койка, на которой вчера лежал офицер-хадовец, была уже занята другим. На ней лежал человек с забинтованным лицом. Я спросил Азиза:

— Что-нибудь прояснилось в этой истории с гепарином?

Азиз пожал плечами и ответил неохотно:

— Этим занимается ХАД.

По стеклянному переходу мы прошли в главный корпус. Сделав несколько шагов по коридору, Азиз неожиданно толкнул какую-то дверь и остановился:

— Вот ваш кабинет, учитель.

Я вошел. Небольшая комнатка с двумя столами, небольшим диванчиком, вешалкой и витриной для просмотра рентгенограмм. За одним из столов сидела Фарида, раскладывая какие-то папки...

— Ну что ж, неплохо. — Я сел за свой стол у окна. Вид из окна на горы был замечательный... — Чем вы занимаетесь с таким усердием, Фарида?

— Историями болезней тех больных, которых вам готовят к операции. Мне же надо это все переводить, а тут от медицинских терминов и латыни с ума сойдешь...

— Сочувствую. Садись, Азиз. Как говорят у нас в России: в ногах правды нет...

— Почему?

— Не знаю... Слушай, надо решить парочку вопросов. Первый: у меня должна быть постоянная бригада, свободная на это время от дежурств. Я бы не против был работать с Мариам и Ибрахими в качестве анестезиолога...

— У нас есть и русские медсестры...

— Мариам меня вполне устраивает, от добра добра не ищут, как говорится... Или ты против Мариам по каким-то особым соображениям?

— Да нет, я не против... Я думаю, что решим сегодня же.

— Хорошо бы. Только мне предварительно нужно с ними поговорить, чтобы не было недоразумений...

— Само собой. Я могу их позвать...

— Нет, нет. Этого делать не будем. Я им не начальник... Что еще за вызовы в кабинет... Поговорим в операционной.

— Хорошо.

— И второй вопрос: я получил квартиру...

— Поздравляю...

— У нас принято справлять новоселье, чтобы хорошо жилось. Пригласить друзей, выпить, закусить... Я хотел бы пригласить с афганской стороны тебя, подполковника Джамали, ну, само собой, Мариам, Ибрахими, доктора Сухейли, если можно, подполковника Лахути. Как ты думаешь, это удобно? Надеюсь, Фарида не откажется мне помочь?

— С удовольствием.

Азиз спросил:

— А что тут может быть неудобного?

— Не знаю... Ну, у нас принято угощать с выпивкой, а у вас, вроде, это считается нехорошо... Вдруг обидишь нечаянно?

Азиз усмехнулся и покачал головой:

— Олег Сергеевич, мы ведь тоже живем в двадцатом веке, и мусульмане такие же люди, как все: кто пьет, кто не пьет... И если друг угощает от чистого сердца, какие тут обиды?

— Ну, извини. Тогда я буду приглашать на субботу...

— А почему на субботу? — спросила Фарида.

— Чтобы люди чувствовали себя посвободнее перед выходным.

— Это хорошо,— сказал Азиз,— только у нас выходной не в воскресенье, а в пятницу.

— Так... А ты говоришь... — И мы все трое рассмеялись.

Работу в тот день закончили, когда за окнами было уже темно.

Я так устал, что разговаривать сил даже не было. Коротко поблагодарил Мариам и Ибрахими.

— Значит, договорились на пятницу? Фрайдей?

— Йес, офкоз,— кивнул Ибрахими. — Итс о'кэй...

Я сбросил перчатки, снял маску и вышел в коридор.

На том же месте у окна курила доктор Сухейли. Я подошел и остановился рядом. За окном мелькали огоньки Кабула. Глиняные лачуги лепились к окружавшим его горам, поэтому ночью казалось, что город окружен небоскребами. Я сказал:

— Ночью кажется, что город окружен небоскребами.

Доктор Сухейли вздохнула:

— Хороши небоскребы... Без канализации, без воды... Если у тебя нет сил и нет денег и некому принести снизу хотя бы полбурдюка воды, тогда ложись и помирай. Если я доживу до того дня, когда снесут эти небоскребы, я буду, наверное, самым счастливым человеком на свете...

— У нас с трущобами долго не могли покончить...

— Вам, как и нам, мешала война... Скажите, Олег Сергеевич, неужели эта девочка из Шабаргана, которую вы оперировали, не будет калекой?

— Я думаю, нет, не будет.

— Ваша методика удивительна, доктор.

— Если ее применить вовремя. В Москве у меня на столе погибло несколько тяжелораненых... С трудом убедил начальство, что должен быть здесь.

— Да,— вздохнула Сухейли. — Скорее бы это все кончилось...

— Доктор Сухейли, я хочу пригласить вас в пятницу на новоселье. Придете? И передайте, если можно, от моего имени приглашение подполковнику Лахути.

Она улыбнулась и сказала просто:

— Спасибо. Если ничего не случится, мы придем.

В машине от госпиталя до микрорайона я снова дремал. И проснулся только раз, но не от окрика патруля — для комендантского часа было еще рано,— а потому что водитель резко затормозил, пропуская колонну бронетранспортеров...

Микрорайон напоминает наши Кузьминки в то время, когда они только еще были построены: такие же пятиэтажки из серых панелей и еще не успевшая вырасти зелень.

Водитель вылез следом за мной из машины и прошел вперед к подъезду. При свете фонарей были видны ребятишки, игравшие на улице несмотря на довольно позднее время. А чуть в стороне, на небольшой площади, светились лампы над дуканами, то есть лавочками, в которых продавалась всякая мелочь. Они еще торговали...

Водитель проводил меня до дверей моей новой квартиры, позвонил и, когда открыли, пропустил меня, а сам войти отказался, постучал по часам, отдал честь и сбежал по лестнице.

А двери открыл широкоплечий человек лет тридцати, голый по пояс. Обожженные солнцем лицо и руки резко контрастировали с белой кожей тела. Пропуская меня вперед, он сказал смущенно:

— Здравствуйте, Олег Сергеевич. Моя фамилия Зайцев. Простите, ради бога, что мы тут расхозяйничались... Владимир Васильевич дал нам ключ и сказал, что вы разрешили...

— Да ну, что за разговоры. Чувствуйте себя, как дома. Я сам первый раз переступаю этот порог... Как вас зовут?

— Александр Борисович... Проще — Саша. У вас сегодня горячая вода, так что мы тут небольшую баньку с постирушкой организовали. У нас в Кандагаре с холодной-то водой проблема, а уж когда удается согреть немного — так это праздник...

— Саша, делайте как вам удобнее. Скажите только, куда мне пройти, чтобы я вам не мешал?

— Вот сюда, пожалуйста, в большую комнату. Здесь ваши вещи, мы сюда даже не заходили... — Он открыл двери в комнатку, которую назвал большой.

— Спасибо. А сколько здесь вообще комнат?

— Да, по-моему, три. Мы пока расположились в маленькой. Сегодня переночуем, а завтра раненько, как только кончится комендантский час, уедем... И вот еще кухня. Кухня у вас тоже хорошая. Мойка, шкафчики, электроплита...

— О, и холодильник есть.

— Да. Мы его немного загрузили своими продуктами, если надо, сейчас же освободим...

— Слушай, брось ты...

Дверь рядом с нами, за которой все время был слышен шум воды, открылась, и показалось мокрое смуглое плечо, голова с тюрбаном из махрового полотенца, черные небольшие веселые глаза.

— Сашка! Ну где ты там? Долго я буду ждать? — Увидела меня. — Ой! Мама... — И скрылась за дверью...

Саша еще больше смутился.

— Моя жена.

— Все, Саша. Когда закончите, стукни мне в дверь. — И, не слушая его извинений, ушел к себе.

В комнате у меня был шкаф, две кровати у противоположных стен, тумбочки около кроватей и два стула. На дощатом полу у кроватей коврики. На окне темная штора, которая не была задернута, а за ней были видны окна дома напротив. На втором этаже какая-то женщина развешивала в лоджии свежевыстиранное белье...

Кровати были застелены серыми шерстяными одеялами. Я поднял чемодан поставил на одну из кроватей, раскрыл, но разбирать не стал. Снова щемящее чувство тоски и одиночества, как там, в первый день, в аэропорту, подкралось ко мне неожиданно. Я снял пиджак и лег на вторую койку, закинув руки за голову...

В памяти одно за другим проплывали отрывочные воспоминания этих дней:

обожженное солнцем лицо мужа моей соседки в толпе аэропорта;

пристальные и холодные взгляды мотоциклистов, окруживших нашу машину;

выгрузка раненых, носилки с умершими, улыбка мальчишки-басмача и изуродованные пытками тела подростков и девочки;

грустные глаза и лицо доктора Сухейли;

Азиз, склонившийся над умершим офицером в реанимационной;

маленькая девочка, жмущаяся к коленям подполковника Лахути;

смуглое лицо коридорного с нагловатыми глазами, отраженное зеркалом в ванной гостиницы...

В дверь постучали:

— Да, да, войдите.

— Это я. — Саша заглянул в приоткрытую дверь. — Вы не спите? Мы все закончили. Еще раз просим нас извинить и в знак того, что вы не сердитесь, пройти и выпить с нами немного чаю...

— С удовольствием. — Я рывком поднялся с кровати.

Стол был накрыт на кухне. Он был действительно накрыт: аккуратно расставлены тарелки, приборы, салфеточки разложены, на тарелках зелень, консервы вынуты из банок, колбаса и сыр тонко нарезаны — в общем, красиво, и от этого сразу стало уютно в доме и тепло на душе.

А жена у Саши оказалась миловидной смуглой узбечкой, все время щурившей веселые глаза и сверкавшей белоснежными зубами в улыбке.

— Вот, прошу познакомиться, — сказал церемонно Саша, — моя жена Гуля... Алагез ее полное имя, ясные глаза — по-русски... Сокращенно, значит, Гуля. А это, значит, профессор Платонов Олег Сергеевич.

— При чем тут профессор? — сказал я ворчливо.

— А при том, что мы с Гулей все-таки медики: я — врач, она — медсестра, так что мы с вами заочно знакомы, читали ваши работы по сосудистой хирургии...

— Садитесь с нами поужинать, Олег Сергеевич, — сказала Гуля. — На скорую руку, правда, потому что только успела прилететь, помыться, постирать... Спасибо вам.. Садитесь, кушайте... Вот редиска, зелень-шмелень... Вот редька сладкая, наша ташкентская. Саша, давай, налей... Вы не возражаете, Олег Сергеевич, коньячку немного со свиданьицем?

— Нет...

Саша уже успел налить по рюмочке.

— Ох... Ну, за встречу, — сказала Гуля. Выпила глоток. — За месяц... в отпуске я была... прямо извелась вся там. Особо последние дни... И мама, и дети уже не в радость, все думаю, как он там? Как он там без меня, Сашок мой ненаглядный... Газеты хватаю как ненормальная... Читаю: вроде все тихо. И в Кабуле все спокойно, и у нас в Кандагаре

вроде. А то ж ведь болтают всякое. А если еще то радио слушают, так вообще... Я один раз послушала — врут: в Кандагаре тяжелые кровопролитные бои... А мы сидим в Кандагаре и слушаем. Ну, постреляли ночью немного, бандиты на то и есть... Ладно, думаю, мало ли что померещилось им издалека... А потом еще послушала: такое врут, подлецы... Ну, пусть бы там для своих трепались, а то ведь по-русски без зазрения совести. На кого они рассчитывают? Это же надо русского... советского человека не знать совсем, чтоб такое про него выдумать...

— По своим меркам меряют, — сказал Саша.

— Точно. Встретила б того вруна, помойное ведро на голову б ему напялила, честное слово... А что бандиты школу сожгли и больницу новенькую, единственную в районе сожгли, об этом молчат... А ну их к аллаху!.. Мы с Сашей еще до революции... апрельской в Кандагаре работали. По контракту. Сами эту больницу строили. Жалко... Когда ее сожгли, как раз контракт наш кончился. Ну что ж, думаем, все одно к одному: поедем, здесь нечего больше делать... А потом подумали: нехорошо людей бросать в такое время... Ну и остались. Еще на год. А там посмотрим...

— Прислали нам палатки сначала, кое-какое оборудование. А теперь и помещение дали. И врачей прислали. Один у нас учился, другой Кабульский университет кончал. Молодые, неопытные еще, но хорошие ребята. А бросать их сейчас нельзя, предательство получается. Вот и решили еще остаться... Хотя, конечно... — Саша замолчал.

Я спросил:

— Больных много к вам поступает?

— Много. Больных и раненых среди гражданского населения много. А хирург у нас, конечно... Парень он хороший, только молодой еще...

— Выезжать тоже приходится? В провинцию, я имею в виду, по вызовам? — спросил я.

— А как же... Выезжаем. На дорогах, конечно... небезопасно, но что поделаешь... Раза два обстреливали машину, но все обошлось.

— Да... И Гуля после этого отпускала? Или не сказал ей тогда?

— Когда? — спросил Саша.

— Ну, про то, что вас обстреляли...

Саша улыбнулся, а Гуля вздохнула и сказала:

— А я его никогда не пускаю одного. Мы вместе ездим. И если что, так вместе...

У меня комок подкатился к горлу. Я поднял рюмку:

— Давайте за вас, ребята... Чтоб жить вам вместе до ста и дальше...

...Утром я проснулся, когда за окнами едва забрезжил рассвет. Я слышал шаги в коридоре, приглушенные голоса... Быстро оделся и вышел. Мимо дверей как раз проходил Саша с тяжелым ящиком консервов в руках.

— Ох, Олег Сергеевич, мы все же вас разбудили...

— Да ладно тебе... Пора вставать. Помочь чем-нибудь?

— Нет, нет, мы уже. Все...

Я вышел вслед за ними на улицу.

Шофер-афганец в пиджаке поверх национального костюма и чалме помогал Гуле загружать вещи в багажник газика. Там уже были сложены несколько ящиков с медицинскими эмблемами — видимо, медикаменты. Гуля смущенно улыбнулась:

— Извините, пожалуйста, мы разбудили вас?

— Да нет, доброе утро...

Шофер посмотрел на меня и кивнул:

— Салям алейкум...

За сквером прогромыхали два бронетранспортера.

Мальчишка-разносчик тянул мимо нас упиравшегося ослика, навьюченного мешками с картофелем, и громко нараспев рекламировал свой товар...

— Вы что, одни собираетесь ехать? — спросил я Сашу.

— Нет, конечно. Мы договорились с подполковником Лахути, пристроимся к их колонне.

— Бог не выдаст, свинья не съест, — улыбнулась Гуля. — Ну, может, еще свидимся... — Она протянула смуглую руку.

— Непременно, — сказал я, крепко пожимая ее. — Я думаю, мы приедем к вам...

— Хорошо бы, да только...

— Нетранспортабельных больных у вас много?

— Есть, конечно.

— Ну вот...

Водитель сел за руль, завел двигатель, положил у ног рядом с собой автомат.

— Надо ехать, — сказал Саша. Мы обнялись.

Саша повернулся и сел рядом с шофером. Гуля еще раньше забралась на заднее сиденье...

— Счастливо вам!

И они уехали. Я смотрел им вслед, пока видна была их машина. А солнце только-только выглянуло из-за гор...

С утра я работал в операционной.

И только где-то во второй половине дня, когда у меня выпало немного свободного времени, я решил сходить в реанимационную навестить своих, девочку и того басмачонка. Проходя по коридору операционной, я видел работавших у столов доктора Сухейли, Володю, Азиза...

Медсестры и врачи, которых я встречал на переходе, уже здоровались со мной, как со старым знакомым.

В реанимационной я подошел к постели девочки. Она как будто спала, лицо ее было спокойным, дыхание ровным. Мне не хотелось ее будить, возвращать снова в мир, где была тоска и боль... Я присел на краешек кровати у нее в ногах.

На секунду обернулся, увидел, что кровать басмачонка пуста, но в тот момент голова была занята другим...

Девочка открыла глаза. Я ободряюще улыбнулся ей. Она видела меня в первый раз и могла испугаться. Но она не испугалась и не улыбнулась мне в ответ. В ее больших темных глазах не было даже боли, было только удивление и вопрос: за что так со мной поступили? И маленькая слезинка скатилась к уху...

Я чуть коснулся пальцами ее горячего лба — вот и все, что я сейчас для нее мог сделать.

Пульс у нее был частый, сердечко билось, как у птицы в ладонях.

— Ничего, малышка, — сказал я ей, — самое страшное теперь позади.

Она вздохнула по-детски глубоко и прерывисто. Как будто поняла меня, бедняжка..

Я снова обернулся: кровать басмачонка по-прежнему пустовала. Теперь это встревожило.

Я коротко записал в блокнот состояние девочки и назначения для нее, еще раз улыбнулся ей, поднялся и подошел к пустующей койке. Тотчас же появилась около меня медсестра в голубой высокой наколке и о чем-то быстро и тихо сказала. Я понял только два слова: «доктор Азиз», — кивнул и направился к выходу.

В кабинете Фарида за столом, загроможденным папками с историями болезней, корпела над их переводами. Увидев меня, улыбнулась:

— Здравствуйте. Вы обедали?

— Нет еще. Добрый день, Фарида.

— Пойдемте, я вас ждала...

— Мне нужен доктор Азиз. Как его найти?

— Он, наверное, тоже сейчас на обеде. А что случилось?

— Да нет, ничего... Фарида, вы давно здесь работаете?

— Почти два года.

— Вы храбрая девочка.

— Ой, нет. Я отчаянная трусиха, Олег Сергеевич.

— Ну, ладно... Была бы трусихой, сидела тихонько бы в Ташкенте около мамы.

Она взглянула на меня, как мне показалось, с некоторой долей иронии и того превосходства, которое бывает у молодых.

— Как раз в Ташкенте я не сидела тихонько возле мамы, — сказала она. И, подумав немного, добавила: — Знаете, Олег Сергеевич, сейчас, когда я вспоминаю ту свою жизнь... Танцульки, тряпки, бесконечный треп за чашкой кофе... Такой пустой, бессмысленной она мне кажется отсюда... Не знаю... Так жить я не смогу уже, наверное... А по-другому как, еще

не знаю... Я, честно говоря, хочу домой, очень, и боюсь. А в отпуске была — все то же самое. С подругами пыталась говорить, они меня не понимают... Ты дура, говорят... А может, так и есть?

— Пошли обедать.

В просторной и светлой столовой постоянного персонала обед почти уже кончился. Санитарки убирали со столов. Только в глубине у зашторенного белым окна сидела небольшая компания: Азиз, Мариам, мой анестезиолог Ибрахими, Володя и еще один врач-афганец. Володя встал, помахал нам рукой:

— Идите сюда! Садитесь.

— Приятного аппетита.

Мы сели с Фаридой друг против друга. На столе в тарелках лежали зелень — салат, редиска — и хлеб, нарезанный ломтями.

Я почувствовал лютый голод, сразу взял большой кусок, посыпал круто солью и захрустел редиской.

— Вкусно? — спросил Азиз.

— Угу.

— Хлеб из нашей пекарни.

— Афганские лепешки вкуснее, — сказал Володя.

— Когда они свежие, — добавила Фарида.

Санитарка принесла две глубокие тарелки, полные густого мясного супа. Володя спросил:

— Не остыл еще?

— Нет. — Я взглянул на Азиза. Он опустил глаза в тарелку. — Азиз!

— Слушаю вас, учитель.

— Где мальчик, которого я оперировал?

— Мальчик? — переспросил Азиз.

— Да, басмачонок.

— Душман, — твердо поправил меня Азиз. — У него все нормально, и он переведен из реанимационной в палату.

— Я, конечно, еще не очень хорошо разбираюсь в ваших порядках, но такие вопросы впредь прошу согласовывать со мной. Если это мой больной, разумеется...

— Разумеется, — кивнул Азиз.

— Это во-первых. А во-вторых, я хочу его осмотреть. В какую палату он переведен?

Азиз ответил не сразу. Переглянулся с Володей.

— У них на шестом этаже, — сказал Володя, — две спецпалаты для душманов. Там охрана...

— Так я могу его осмотреть? Или что?

Азиз поставил чашку с кислым молоком, которым заканчивался обед, вытер губы.

— Вы хотите сейчас его осмотреть?

Я взглянул на часы.

— У меня через двадцать минут операция. Не так ли? — спросил я Ибрахими. Фарида перевела мой вопрос, он кивнул:

— Йес, офкоз, — сказал по-английски.

Азиз поднялся.

— Я сейчас все выясню, Олег Сергеевич. — Он ушел.

Дальше обедали молча. Я смотрел на город, видневшийся в просвете штор за окном. Отсюда, с высоты, он казался зеленым и беззаботным южным городом...

— Каким красивым и безмятежным выглядит Кабул отсюда весной, — задумчиво сказал Володя.

Часовой в конце коридора на шестом этаже — немолодой уже солдат с обожженным солнцем лицом и жилистыми крестьянскими руками, в которых спокойно лежал карабин, — при виде нас вытянулся и, перекинув карабин в левую руку, отдал честь. Видимо, он уже получил соответствующие указания, потому что ни о чем не спросил, а только улыбнулся и отошел в сторону, пропуская нас в палату. Потом он почти все время стоял у нас позади, немного поодаль, и иногда усмехался то ли наивности наших вопросов, то ли ответам душманов.

В обеих палатах их было человек пятнадцать или шестнадцать. В основном раненные в ноги и потому в гипсе. У двоих были перевязаны головы, а третий, раненный, видно, в грудь, судя по серому цвету и заостренным чертам лица, был уже не жилец. Еще один, с черной, как смоль, бородой и стриженой головой, стянув с кровати матрац, лежал у стены на полу. Увидев нас, отвернулся. Остальные смотрели на нас кто со спокойным любопытством, кто с такой же спокойной ненавистью, а кто и с маленькой искрой надежды на что-то в глазах.

Мой басмачонок лежал у окна. Одеяло сползло с него на пол, мускулистое смуглое тело резко контрастировало с простыней, бинтами и гипсом. Увидев меня, он с прежней доверчивостью улыбнулся, а разглядев позади меня Фариду, потянулся за одеялом. Нас было трое: я, Фарида и Азиз. Я жестом показал басмачонку, что не надо натягивать одеяло, и он послушался, только иногда косился черным глазом, как испуганный жеребенок, на Фариду.

— Ну, как себя чувствуешь? — спросил я. — Боли есть? Где?

Фарида перевела мои вопросы, а потом ответ басмачонка:

— Уже нигде не болит. Почти не болит.

— На нем действительно поразительно быстро идет заживление, — сказал я Азизу. Он кивнул в ответ. — Скоро будешь бегать, — сказал я мальчишке.

Он опять улыбнулся и спросил:

— Когда меня отпустят домой?

— Я думаю, месяца через полтора снимут гипс, ну а дальше...

Его глаза засияли от радости, но в это время что-то быстро сказал Азиз, и они погасли.. Я обернулся к Фариде:

— Переведите.

— Азиз говорит, что его, раненого то есть, взяли в бою с оружием, из которого он ранил двоих и убил одного человека. За эти преступления против народной власти он должен держать ответ.

Басмачонок что-то ответил, и Фарида продолжала переводить.

— Он говорит, что его заставили стрелять.

— Кто?

Фарида перевела мой вопрос, басмачонок пожал плечами.

— Он говорит, — перевела его ответ Фарида, — пришли вооруженные люди, дали ему винтовку и сказали, что он должен воевать против республики, иначе его убьют.

— Спроси его, что такое республика?

Фарида перевела. Басмачонок молчал.

— Спроси еще раз, — настаивал я, — что такое республика? Это какой-нибудь человек? Город? Страна?

Басмачонок что-то тихо сказал.

— Он не знает, — перевела Фарида.

Я посмотрел на Азиза.

— Его учить надо, Азиз, а не наказывать.

Азиз стиснул зубы. Потом резко повернулся к одному из лежащих на койке, ткнул в него пальцем и что-то спросил. Тот ответил. Азиз ткнул пальцем в следующего с тем же вопросом, потом в другого... Фарида переводила:

— «Тебя тоже заставили стрелять?» — «Да, господин». «И тебя заставили?» — «Да, иначе грозили убить меня и мою семью». — «А тебя?» — «Я никого не убивал, я не хотел сражаться против народа... Я сразу бросил винтовку...» «А зачем же ты брал ее в руки?» — «А что мне было делать? Я был на той стороне... («В Пакистане, наверное», — добавила от себя Фарида.) Смотреть, как ребятишки пухнут с голода? Мне предложили винтовку и деньги, я взял. Но я не хотел...» «Понятно. Ну, а вы, конечно, тоже не по своей воле пошли убивать?» — «Аллах свидетель, что это так. Я бедный крестьянин, зачем мне война? Аллах всемилостивейший и всемогущий...»

Этот последний, к которому обратился Азиз, человек около сорока, с благообразной проседью и окладистой бородой и со стальной браслеткой дорогих японских часов, которые тихо брякнули, съехав по тонкому запястью, когда он воздевал к небу руки, призывая аллаха в свидетели, даже заплакал. Часовой у дверей хмыкнул и недоверчиво покачал головой. Азиз вздохнул и посмотрел на меня: вот видите, они все говорят, что не по своей воле.

Азиз подошел к тому, чернобородому, лежавшему на полу у стены. Фарида переводила его вопрос:

— Ну, а ты что скажешь?

Чернобородый обернулся, сверкнул черными угольями глаз и ничего не ответил. Я спросил:

— Почему он лежит на полу?

Фарида перевела мой вопрос и ответ чернобородого:

— Ему так удобней. Привык.

— Ему вы тоже делали операцию, Олег Сергеевич, — сказал Азиз. — Не помните?

— Нет... — Я присел на корточки около раненого. Лица его я не помнил. Откинул одеяло. Почувствовал взгляд, обжигающий ненавистью. Заклеена нижняя часть живота. Я вспомнил эту рану. — А... угу. Кишечно-полостная. Да, это мой...

Азиз что-то сказал ему.

— «Этот русский доктор спас тебе жизнь», — перевела Фарида.

Чернобородый посмотрел на меня и ничего не сказал. Азиз снова задал вопрос. На этот раз чернобородый ответил. Фарида молчала, прикусив губу. Азиз сам перевел:

— Я спросил его: «Если бы тебе теперь случилось встретить русского доктора там, в горах?». Он ответил, не задумываясь: «Убил бы». Вот вам и весь разговор, Олег Сергеевич.

Фарида вздохнула:

— Ужасно...

Я легонько пальпировал живот чернобородого. Он поморщился.

— Живот мне его не нравится, — сказал я Азизу. — Чувствуется отек и напряжение. Надо сделать прокол.

— Сделаем, — ответил коротко Азиз.

Я поднялся. На секунду снова встретился взглядом с чернобородым и отошел от него к басмачонку. А тот опять улыбался как ни в чем не бывало.

— Поправляйся, — сказал я ему и вышел.

Часовой снова вытянулся и отдал честь, а потом улыбнулся и что-то сказал.

—«Они тут все сейчас смирненькие, как овечки», — перевела Фарида.

В коридоре я сказал Азизу:

— Надо все-таки этого чернобородого уложить на кровать. У него и без того могут быть осложнения, а на полу тем более.

Азиз закурил.

— Его уже дважды перекладывали, переложим и в третий раз, Олег Сергеевич... Вы, русские, странные люди, я не всегда понимаю вас. Иногда мне кажется, вы просто забыли такое чувство, как ненависть. Как будто у вас уже не осталось врагов. — Он заметил, что я усмехнулся, пожал плечами: — Или у вас другой темперамент, не знаю... По-моему, вы слишком верите в силу идей, в силу слов, стараетесь переубедить врага... А враг есть враг, переубеждать его поздно. Его надо уничтожать. Или он уничтожит нас. Разве не так?

— Я врач, Азиз. Я не умею и не могу уничтожать... убивать людей.

— Да нет, это я понимаю... Я не об этом. Хотя... Я видел у вас пистолет...

— Я никогда не выстрелю первым, Азиз.

— Ну да... В этом-то все и дело...— Азиз махнул рукой. — Нам трудно понять друг друга, потому что вы живете по другим законам в своей стране...

— Мы стали слишком благодушными, ты хочешь сказать?

— Да... Может быть. Немного, наверное... Извините. — Он повернулся и пошел по коридору. Около лестницы остановился, пропуская носилки с ранеными...

После работы мы втроем — я, Фарида и Володя — пошли на рынок. Вечер был теплый, солнце еще висело над зубцами старой крепостной стены на горе. Базарчик оказался небольшой, но по-восточному яркий и шумный. На пыльной стоянке машин около него рядом с вросшим в землю длинным американским лимузином без колес стояли легковые машины и грузовики с высокими бортами, разрисованные, как картинная галерея, украшенные зеркальцами, цепочками, кистями. Раньше я видел их из окна машины, теперь рассмотрел подробнее и с интересом. К удивлению моему, это оказались в большинстве своем обычные ЗИЛы, которых было трудно узнать. В некоторых из них сидели чернобородые мрачноватого вида дядьки в чалмах.

У входа на базарчик была небольшая шашлычная с ободранными бараньими тушами на крюках, дымным мангалом, от которого шел вкусный запах жареного мяса, так что мы все невольно проглотили слюнки.

Дальше рядами шли дуканы — маленькие лавчонки, торгующие всякой всячиной: дубленками и зеленью, золотом и бижутерией, джинсами и чаем, консервами и шелком... Мальчишки-лоточники торговали какими-то сладо-

стями, прямо на земле были расставлены красочные японские сервизы... Неожиданно натолкнулись на горку арбузов.

— Господи, откуда арбузы в такое время?

— Из Пакистана, наверное, — сказала Фарида, — а может быть, из Индии. Сейчас они дорогие, а ближе к осени здесь будет такая симфония... А нам-то что надо?

— Зелень, я думаю, — сказал Володя. — Остальное найдем.

Около лавки зеленщика гора редиски, лука, салата в крупных кочанах, вроде нашей капусты... Я взял один из таких кочанов:

— Почем?

Фарида перевела мой вопрос и ответ продавца. Я вынул деньги. Володя остановил меня:

— Э, подожди, это же рынок...

— Да, — улыбнулась Фарида, — тут надо торговаться...

И она завела с зеленщиком неторопливый разговор, в результате которого мы нагрузились салатом, редиской, луком...

Вокруг все время крутились босоногие, стриженые мальчишки с озорным любопытством в глазенках.

В разговоре с зеленщиком то и дело слышалось знакомое слово «бакшиш».

— Ну и что мы выторговали? — спросил я Фариду, когда мы отошли от зеленщика.

— Дело не в этом, — сказала Фарида. — Это ритуал, понимаете? Я поговорила с ним о семье, о том, трудно ли теперь доставлять овощи в Кабул. Он ответил, что семья его, слава аллаху, здорова, что на дорогах теперь поспокойнее... Пожелал здоровья мне и моему жениху. — Она засмеялась. — За такое обхождение и бакшиш заплатить не жалко. Извините, я на минутку...

Мы как раз проходили мимо лавочки, торгующей шелком. Материал всех мыслимых и немыслимых цветов и оттенков был выставлен на витрине. Дверь была открыта, и за ней виднелся прилавок, на котором лежал человек в нежно-голубой чалме. Когда вошла Фарида, он проворно вскочил, натянул на босые ноги чувяки. Это оказался молодой и удивительно красивый индиец с правильными чертами лица, черной заправленной под чалму бородкой, огромными, как маслины, глазами и нежной кожей. Показав ослепительно ровные зубы в улыбке, он ловко стал раскидывать на прилавке один за другим рулоны тканей...

Тем временем ко мне подошел стриженый мальчишка лет семи, босой, в коротких штанишках с одной лямкой через худое, с торчащей ключицей плечо, протянул смуглую ручку ладонью вверх и сказал застенчиво:

— Бакшиш...

Я тотчас же достал из кармана деньги и сунул ему купюру, какая попалась, даже не знаю, сколько. И тот же час, словно они выжидали этого где-то рядом, нас окружили стайкой мальчишки и девчонки с протянутыми грязными ладошками. Я раздал все, что у меня было с собой, а они не унимались, как галчата в гнезде, тянули руки и набегали откуда-то новые. Того, с лямочкой через плечо, уже оттерли куда-то назад...

Володя молча стоял, стиснув зубы и сунув руки в карманы. Я не знал, что делать дальше, пытался им объяснить, выворачивая карманы и показывая пустые руки:

— Все... Нету больше ничего. Все, ребята...

Не знаю, чем бы все кончилось, если бы не появился подполковник Джамали. Он что-то сердито сказал им, замахал на них руками, и они разбежались, сверкая пятками.

Подполковник отдал нам честь и сказал со вздохом:

— Прошу прощения... Дети... У многих из них нет родителей... Много бедных семей перебралось в Кабул, потому что здесь они в безопасности...

— Да, я понимаю, — сказал я виновато.

— Одна из наших первоначальных задач — ликвидировать беспризорность.

— Вы придете ко мне сегодня вечером?

— Да. Я постараюсь... Если ничего не случится...

— А что может случиться? — спросил Володя.

— Напряженная обстановка в районе Газни, — сказал подполковник, понизив голос. — Крупная банда из числа сторонников Экметиара вчера перешла границу. — Он снова отдал честь.

— До вечера, — сказал Володя.

— До вечера, — ответил подполковник, вздохнул и отошел.

Володя укоризненно покачал головой, когда мы остались одни:

— Мне тоже до слез жалко этих ребятишек, но не надо этого делать, Олег... Этим им не поможешь. Всем не поможешь.

— Да, я понимаю... Но тот пацанчик с лямочкой через плечо... Понимаешь, я будто себя увидел... В сорок шестом году... Голодуха... И у меня такие же были порточки, тоже с лямочкой...

Вышла улыбающаяся Фарида. Со свертком. Увидела наши лица, спросила встревоженно:

— Что случилось?

— Да так, ничего, — сказал Володя.

— А я мимо этого дукана пройти не могу...

— Мимо дукана или мимо дуканщика? — усмехнулся Володя.

— Да ну вас! — отмахнулась Фарида, но все же смутилась. — А правда, красив бродяга... — призналась она.

К дому мы шли пешком через большое поле, на котором парни играли в футбол...

К вечеру Фарида и жена Володи — чернобровая казачка Галя — убрали комнаты, повесили шторы, накрыли скатертью стол, даже картинки прилепили на стены из старого календаря, и сразу стало уютно...

И на кухне они успели порезать овощи, а жарить мясо — это дело Володя никому не доверил. Он орудовал у плиты в фартуке, в рубашке с засученными рукавами, из которых торчали сильные волосатые руки.

— Жарить мясо — мужское дело, старик, — заявил он авторитетно.

— А шо ж ты дома другое поешь? — сказала Галя.

— А что я пою? — Он повернулся ко мне, подмигнул. — О, казачка, встанет, упрет вот так руки в бока: танком не сдвинешь... А пою я, Галочка, ты ж знаешь, всегда одно и то же: «Ой ты, Галю, Галю молодая, пидманули Галю, увезли с собой...»

— Ладно...

Окна были раскрыты, и со двора послышался шум подъехавшей машины, а несколько секунд спустя прозвенел дверной звонок.

Я открыл. Приехали подполковник Джамали и доктор Сухейли. Она была в форме капитана афганской армии. Фуражка с высокой тульей и тужурка, обтягивающая тонкую талию, шли ей невероятно...

— Добрый вечер...

— Салям алейкум... Мир дому сему...

Они принесли с собой цветы и какой-то сверток.

— Вот от нас небольшой подарок...

— Спасибо. Пожалуйста, проходите, — пригласил я их в комнату. — А подполковник Лахути? Он придет?

— Он должен был заехать за мной в шесть часов, — озабоченно сказала доктор Сухейли. — Мы оставили ему записку...

— Я думаю, он придет, — сказал Джамали. — Дела задержали, наверное...

— Он очень точен обычно, — сказала Сухейли.

— Ничего, мы подождем, — сказал я, — давайте фуражки сюда положим...

Снова прозвенел звонок.

Пришли Ибрахими и Азиз. Ибрахими был в строгом английском костюме из добротного твида, Азиз — в национальном костюме: широких шароварах, рубашке и жилете светло-сиреневого цвета.

— Гуд ивнинг...

— Салям алейкум...

Азиз принес высокую медную вазу с чеканным орнаментом, Ибрахими — небольшую и очень красивую кошму. Объяснил через Фариду, что ее надо стелить под ноги у кровати, будет очень приятно вставать на нее по утрам босиком...

— Ну зачем вы, ребята?

— У нас так положено, — сказал Азиз.

Женщины тем временем накрыли на стол. Кроме большой бутылки «Сибирской», которую я привез с собой, стояла еще бутылка коньяка, принесенная Володей, и десятка два маленьких бутылочек с кока-колой и фантой местного производства. За стол пока не садились. Володя подключил к сети магнитолу, крикнул Гале:

— Галка! А где кассеты?

— Да в сумке посмотри, где же еще...

Я спросил Азиза:

— А Мариам придет?

Он немного замялся.

— Нет, наверное... Понимаете, она замужем...

— Так приходила бы с мужем.

— Нет. У нас так не принято.

— Жаль.

— Что поделаешь. Все-таки у нас еще тысяча триста шестьдесят первый год...

Володя поставил кассету с музыкой.

Доктор Сухейли курила у окна. В ее хрупкой фигурке чувствовалось какое-то напряжение и беспокойство. Меня словно что-то толкнуло, я подошел и сказал, тронув ее за локоть:

— Давайте потанцуем, Сухейли?

Она улыбнулась.

— Давайте. — Погасила сигарету. Положила руку мне на плечо.

Рука у нее была удивительно легкой. Мы танцевали одни, остальные смотрели на нас...

Я спросил:

— Что вас тревожит?

— Разве мало у нас причин для тревоги? — сказала она уклончиво. А потом добавила: — Лахути... У меня действительно неспокойно на душе... Он всегда очень точен...

— Ничего, все будет хорошо...

Она взглянула на меня снизу вверх и ничего не сказала.

Когда музыка кончилась, я отвел ее на место к окну, поцеловал тонкую руку с длинными пальцами.

— Благодарю.

— Это я вас благодарю, — снова улыбнулась она. — Я сто лет не танцевала, наверное... Да, сто лет.

Володя громко хлопнул в ладоши:

— Ну что, братцы?

— Может, подождем еще немного? — Я посмотрел на Сухейли.

Она хрустнула пальцами.

— Я боюсь, что он уже не придет, — сказала она.

Это было сказано с такой естественной и щемящей простотой, что я невольно стиснул зубы и несколько секунд не знал, что сказать. Володина жена взяла на себя инициативу:

— Прошу к столу, товарищи...

Когда мы сели и разлили по рюмкам «Сибирскую», Володя поднялся:

— Разрешите мне на правах старого друга?.. Олег Сергеевич... Когда человек проходит половину своего пути... и даже чуточку больше, становится многое ясно. Становится ясно, на что ты способен. Становится ясно, что ты любишь и что ненавидишь. Становится ясно, кто твой друг и кто враг... И становится ясным, что не так уж много нужно человеку на этой земле. Нужно, чтобы ты, твое дело были необходимы людям... чтобы была семья... дети, такие, как у тебя, Олег, и жена — прекрасная женщина и настоящий человек... Чтобы рядом были надежные друзья... Чтобы был у человека дом и мир в этом доме... Вот и все, пожалуй...

— Совсем немного, — сказал с улыбкой Азиз.

— А здоровье? Ты забыл! — добавила Галя.

— Ты всегда права, — сказал Володя. — Все это есть у тебя, Олег. И за это за все: за тебя, за твою семью, за твое дело, твой дом и твоих друзей, за мир и за твое здоровье я предлагаю выпить.

— Ничего не оставил другим, — сказала Галя.

Все, кроме женщин, поднялись, чокнулись со мной и друг с другом... И только успели выпить по глотку, как прозвенел звонок.

Доктор Сухейли вытянулась как струнка.

— Ну вот и Лахути, — сказал Джамали.

Я опередил Фариду и пошел открывать.

Но это пришел не Лахути. На пороге стоял афганский солдат. Он отдал честь и что-то сказал. Фарида, стоящая рядом, переводила:

— Он просит подполковника Джамали. Только что привезли большую партию раненых из-под Газни...

Я обернулся. Двери в комнату были раскрыты, и там все слышали. Джамали, Азиз, Володя, доктор Сухейли встали уже и вышли из-за стола...

— Прошу прощения, — сказал Джамали, надевая фуражку. — надо ехать...

Я только руками развел в ответ.

Доктор Сухейли протянула мне руку:

— Спасибо вам и до свидания...

Володя хлопнул по плечу:

— Ничего, старик, мы свое наверстаем... Галя! За мясом там пригляди, а то подгорит...

— Подождите, — сказал я, — я с вами.

— Это тебе не обязательно, Олег, — сказал Володя.

— Ибрахими, ар ю гоинг виз ми? — спросил я.

— Йес, офкоз, — со вздохом кивнул Ибрахими, допил свою рюмку и встал.

С порога я обернулся. За неразоренным столом, опустив голову и стиснув руки, сидела Галя. Одна...

Наш маленький зеленый автобус мчался по вечерним улицам Кабула. В центре они были еще оживлены, было много машин и народа. Большинство дуканов было еще открыто. Одна из улиц, вернее, ее тротуары, были почти сплошь застелены великолепными коврами. По ним ходили... На одном из перекрестков патруль проверял машины. Милиционер в защитном шлеме поднял руку, но, увидев красный крест, махнул: проезжайте!

Охрана у госпиталя торопливо распахнула ворота. Я только успел заметить несколько человек, ночевавших на подстилке прямо под госпитальной стеной... За воротами на столе стоял ручной пулемет.

Мы проехали через темный сад.

Из грузовиков, стоявших позади основного здания, еще выгружали раненых.

Мы сразу же, без задержек поднялись наверх, быстро и молча переоделись...

Несколько каталок с ранеными уже ожидало очереди в коридоре. В двух залах работали дежурные бригады. Мимо прошла доктор Сухейли, уже в халате и маске. Большие глаза встревоженно осматривали лежавших на каталках, словно она искала среди них кого-то. Я тоже подошел к одному из них: окровавленные бинты сползли, вместо лица — сплошная кровавая рана. Раненый хрипло дышал.

— Давайте этого мне!

И началась работа.

К рассвету мы основную работу закончили.

Я вышел в коридор, сдернул маску.

У окна в конце коридора на своем излюбленном месте курила доктор Сухейли.

Я подошел. Она посмотрела на меня, вздохнула и ничего не сказала. Протянула сигареты, я молча отказался...

Отсюда, из окна, был виден темный парк, забор, ворота и улицы города за ними...

Свет фар какой-то большой машины приближался к воротам.

Вот машина развернулась, и свет уперся в закрытые ворота. Было видно, как вышли на свет два охранника с автоматами наперевес. Там, видимо, шли какие-то переговоры с водителем машины... Неожиданно она резко двинулась с места — охранники едва успели отскочить в сторону, — толкнула закрытые ворота, так что обе половины их разлетелись, и помчалась к главному корпусу. Только теперь я успел рассмотреть, что это бронетранспортер с орудийной башней и пулеметом...

Подошел Володя.

— Ничего себе пироги...

Около административного корпуса бронетранспортер с опознавательным знаком Афганской народной армии резко развернулся.

— Что за черт, — сказал Володя, — нападение, что ли?.. Этого нам еще не хватало... Я позвоню...

— Не надо! — резко сказала доктор Сухейли и рванулась от окна по переходу к лестнице.

Мы едва поспевали за ней.

Внизу часовой с автоматом и дежурная санитарка выглядывали из-за стеклянной двери на улицу. Бронетранспортер совсем рядом рычал мотором, выпуская едкий синий дым. Люки его раскрылись...

Я не успел и слова сказать, как доктор Сухейли толкнула стеклянную дверь и выбежала на улицу. Навстречу ей от бронетранспортера шагнули какие-то вооруженные люди... Она обернулась и махнула рукой: ко мне. Мы с Володей переглянулись и вышли.

Люди в комбинезонах выносили из броневика двух раненых. Лиц ни тех, ни других разобрать в темноте было нельзя...

Доктор Сухейли обернулась:

— Носилки! Быстро!

Володя бегом вернулся в корпус. Я слышал только, как кто-то сказал по-русски:

— Осторожнее, Ваня...

Выбежали Азиз, Володя и санитары с носилками. На них уложили раненых... И тут я узнал в одном из них подполковника Лахути. Лицо его было без единой кровинки, комбинезон обожжен и разодран... Широко раскрытыми глазами он смотрел на Сухейли и улыбался! Второй был совсем молодой паренек...

— Быстрее!

Мы подхватили носилки и побежали в корпус.

Доктор Сухейли шла рядом, держа руку подполковника Лахути, торчавшую из обожженного комбинезона.

— Кумулятивный снаряд, — тихо сказал Володя.

В операционной доктор Сухейли отошла, повязала новую маску. Лицо ее и движения в это время были спокойны и четки.

— Я сама, — сказала она.

Носилки с Лахути унесли в зал. Сухейли ушла следом за ними.

Я сказал:

— Давайте мне паренька. Ибрахими!

— Йес, ай эм. — Он был рядом.

И снова работа.

Потом я пил кофе в комнатке, стены которой были оклеены портретами киноактрис.

Вошел Азиз. Устало сел рядом.

— Ну как? — спросил я.

— Ничего...

— Где доктор Сухейли?

— Там... Около него.

— Как это произошло? Не знаешь?

— Как обычно... Из засады. Ракетой... Подлецы...

Я встал и пошел в реанимационную. Было уже совсем светло. Госпиталь жил обычной жизнью...

В реанимационной я не сразу увидел Лахути и Сухейли. Палата была переполнена, и на ближайшей к двери койке лежал только что умерший человек, около которого хлопотала санитарка.

Койка Лахути стояла несколько отдельно за матовой стеклянной перегородкой. Подполковник был еще без сознания. Доктор Сухейли — усталая, с темными кругами под глазами — сидела рядом. Услышав, как я подошел, она вскинула голову и слабо улыбнулась.

Постояв две-три секунды, я отошел, прошел вдоль коек. У «моих» все было нормально...

На койке, где раньше лежала девочка, теперь был тот молодой солдат, которого привезли вместе с Лахути. Он тихо стонал. Я проверил капельницу, стоящую над ним, и вышел.

В стеклянном переходе встретил Володю, который спешил куда-то. Я спросил:

— Ты домой?

— Нет еще. Минут через тридцать. У начальника совещание. Тебя нашла Фарида?

В ответ я покачал головой.

Фарида ждала меня у дверей кабинета начальника госпиталя.

— Мы где-то разминулись... Совещание уже началось.

— Ничего.

Мы тихонько вошли в кабинет. Там было около тридцати врачей. В основном афганцы и несколько русских.

Начальник госпиталя говорил, и Фарида сразу стала переводить:

— «...заканчивают ликвидацию банд на стратегически важной дороге Кабул — Кандагар. Особенно тяжелые бои идут в районе Шинная...»

Увидев нас, начальник прервал свою речь и с улыбкой обратился к нам.

Фарида перевела:

— «Проходите, товарищи, садитесь, пожалуйста. — Я знаю, что у вас сегодня была тяжелая ночь, задержу ненадолго...»

Мы сели у стены.

— «Отдаленность и труднодоступная горная местность, — продолжал начальник госпиталя, и Фарида переводила его слова, — затрудняют своевременную эвакуацию раненых. Особенно это касается тяжелых. Бригады из Газни и Кандагара оказывают полевым армейским медпунктам посильную помощь, но этого недостаточно. Мы приняли решение направить в район боевых действий два вертолета: один

санитарный для эвакуации особо тяжелых и второй, оборудованный операционной. Полетят две хирургические бригады для сменной работы. Полагаю, что командировка продлится суток трое, не больше. Условия экстремальные, и мы решили, что полетят добровольцы... Вот и все».

Он умолк, и несколько секунд в кабинете была тишина.

Потом, отодвинув стул, поднялся Азиз.

— «Я готов», — перевела его слова Фарида.

Я взглянул на Володю. Он уже уперся в подлокотники кресла, собираясь подняться...

И в эту минуту мне отчетливо вспомнилась Галя, его жена, одиноко сидящая за столом.

Я встал:

— Разрешите мне?

— «У вас есть плановая работа», — перевела Фарида слова начальника госпиталя.

— Нет. Я ее закончил. Я немного знаю о положении в Кандагаре. Там нужна моя помощь.

Начальник госпиталя вздохнул.

— «Ну что ж... товарищ Платонов... Ваше участие в этом деле трудно переоценить... Значит, вопрос решен», — перевела Фарида слова начальника госпиталя и добавила: — Я еще не была в Кандагаре...

— А ты здесь при чем?

— Я полечу вместе с вами. Так положено...

— Черт возьми, я не знал.

— Я рада, что полечу вместе с вами, Олег Сергеевич, — сказала она.

Я взглянул в сторону Ибрахими, сидевшего в кресле у окна. Он сложил колечком большой и указательный пальцы и кивнул:

— О'кэй...

— «Вылет в шестнадцать ноль-ноль, — перевела Фарида слова начальника. — Все. Совещание окончено. Подполковника Джамали прошу остаться, остальные свободны...»

Перед тем как уйти домой, я зашел в палату, куда перевели ту девочку, которую я оперировал в первый день. Палата была небольшая, на две кровати. На одной спала женщина, на другой лежала девочка, укрытая простыней по пояс.

На краю кровати рядом с ней сидела Мариам и что-то тихо рассказывала, поглаживая ее по плечу, а девочка почти беззвучно смеялась...

Я не стал входить в палату и мешать им. Немного постоял на пороге и отошел...

Потом мы с Фаридой поднялись наверх, на шестой этаж. Часовым около палат душманов был уже другой солдат, который, видимо, хорошо знал Фариду, потому что он улыбнулся ей приветливо и что-то сказал...

В палатах все было по-прежнему, только чернобородый лежал теперь не на полу, а на койке. И около него сидел — уже сидел! — басмачонок, поставив костыль между загипсованных ног.

— А ну-ка! Ложись на место, — сказал я ему. — Ишь, он уже скачет...

В два прыжка он рванулся на свою постель. Я осмотрел его швы в оконца, прорезанные в гипсе. Кожа вокруг ран была без покраснений, чистая, температурный лист — хоть на выставку...

Я спросил:

— Ты читать умеешь?

Фарида переводила наш разговор.

— Нет.

Я вынул из кармана газету.

— Пусть тот, кто умеет, прочтет тебе. Здесь написано, что республика прощает таких, как ты...

Он смотрел на меня широко раскрытыми глазами, словно не верил. Потом осторожно взял газету, прижался к ней лицом и заплакал.

Я вздохнул и отошел от него к чернобородому.

— Повернитесь на спину, — сказал я ему.

Он повернулся. Я пощупал его живот. Отечность опала. Я укрыл его простыней и поднялся. Он что-то тихо сказал.

— «Господин...» — перевела Фарида.

— Ну?

— «Извините меня за те слова...»

— Ладно, — сказал я ему и вышел.

На аэродром ехали все в том же зеленом автобусике с красным крестом. Сначала по улицам города. Солнце уже припекало довольно сильно, было жарко...

Мы проехали мимо знакомого здания аэропорта, около которого было множество машин и людей. За оградой я увидел наш «Ту». Его готовили к отлету. На секунду защемило сердце. Я отвернулся...

Мы обогнули аэродром и подъехали к месту, где стояли вертолеты...

Когда мы вылезли из автобуса, один из летчиков — высокий, в голубой форме — отошел от своих товарищей, отдал честь и представился.

— «Командир группы капитан Джамшид, — перевела Фарида. — Машины к полету готовы».

Мы — это я, Азиз, Фарида, Ибрахими, медсестра, которую я однажды встречал в реанимационной, и еще трое афганцев — вошли по лесенке в вертолет. Здесь все сверкало чистотой, белизной пластика и никелем приборов. Посредине стоял хирургический стол...

Вертолетчики натянули шлемы. Взревели моторы, и тени от винтов над головами превратились в легкий мерцающий круг.

Вертолеты поднялись один за другим и пошли над окраинами Кабула к горам...

Едва перевалили за первый хребет, как дальше открылось их бесконечное множество...

Под гул вертолета я задремал.

Проснулся перед посадкой. Ломило уши.

— Эх! Вы все проспали! — кричала мне Фарида. — Такая красотища!

Вертолеты опустились неподалеку от палаток, четко обозначенных красными крестами.

Встречали нас несколько человек, среди которых я узнал Сашу и его жену. Они меня радостно обняли. Саша что-то говорил, я его плохо слышал...

— Ничего, пройдет! Это потому, что высоко над горами! — кричал мне Саша. — Я рад, что вы прилетели!

— Да, да... Вот видишь... Работы много?

— Много! К сожалению, много!..

Мы прошли в палатку, умылись, переоделись и через несколько минут уже работали с Ибрахими в вертолете...

Изредка откуда-то доносилась приглушенная пулеметная, автоматная стрельба и грохотали орудия, казалось, совсем неподалеку...

В сумерках нас сменил Азиз со своей бригадой.

Я отошел от стола, снял перчатки и маску и не сразу понял: что-то изменилось, но что?

Была тишина.

— Все, — сказал Азиз. — Банды больше нет. Большую часть уничтожили, около тридцати взяли в плен, остальные — совсем немного — разбежались. В горы...

Вокруг палаток горели костры.

Чуть поодаль стояло несколько бронетранспортеров...

Мы прошли мимо пленных, сидевших на земле под охраной автоматчиков.

Потом нам показали горы оружия. Офицер объяснил:

— «Пистолеты... Американские. Кольт. Гранаты тоже американские. Армейского образца... — переводила Фарида. — Гранатометы, автоматы египетского производства... Английские карабины «бур». Это израильские... А теперь идите сюда...»

Он отвел нас в сторону за палатки. Там при свете факелов на каменистой земле увидел я труп человека, скрюченный, с поджатыми под живот ногами.

— Инструктор, — сказал офицер. — Сам застрелился...

Мы молча постояли немного и пошли туда, к кострам, откуда доносилась ритмичная, четкая музыка.

Мы подошли поближе, и в свете костров я увидел молодых парней, без шапок, с патронташами через плечо... Обняв друг друга за плечи, они самозабвенно плясали, сверкая в радостных улыбках белыми зубами и черными глазами, в которых отражались огни костров. Длинные волосы их развевались на ветру, как пламя...

— Это ребята из народного ополчения, — сказал офицер.

Неожиданно из темноты появился Саша, передал мне шампур с шашлыком и сказал, восхищенно глядя на танцующих:

— Вот она, революция, Олег Сергеевич...

Нас провожали ранним солнечным утром. Была тишина. Бронетранспортеры стояли

рядами. Орудия были зачехлены. И большинство палаток уже было свернуто...

Первым поднялся и улетел санитарный вертолет.

Потом стали прощаться и мы. С офицерами, санитарами и врачами обнимались и троекратно целовались, как с добрыми старыми друзьями... В грохоте моторов вертолета слов уже почти не было слышно. Последними обнял Сашу и Гулю. Она отвернулась, вытерла слезы...

Неожиданный рокот мотора заставил меня обернуться. Фарида приподняла голову и вытерла слезы. Улыбнулся Азиз. Один из вертолетчиков встал в полный рост. На склоне горы, вдоль которой шел наш второй вертолет, заметались фигурки врагов.

Вертолет поднялся, сделал круг над палатками и провожающими и полетел к горам...

Фарида радостно прижалась ко мне.

— Домой, Олег Сергеевич! Домой! Даже не верится...

— Ну, до дома еще далеко...

Я смотрел в иллюминатор. Горы, зеленые долины и лента реки внизу — все было удивительно гармоничным и прекрасным...

Когда я увидел вспышку на склоне одной из гор, я не сразу понял, в чем дело. Вертолет резко дернулся и боком, боком пошел подальше от этой горы...

— Ракеты! — крикнул Азиз.

Снова вспышка. Скрежет. Пламя разрыва...

Мотор зачихал. Потом заглох. В тишине был слышен свист ветра и шепот Фариды:

— Мамочка... Ой, мамочка...

Пилоту все же удалось спланировать, и удар о склон горы был не очень сильным. Мы все остались живы, только Ибрахими поранил голову и у Фариды был, видимо, перелом предплечья...

Я выбил дверцу и вынес ее из вертолета. Она тихонько стонала.

— Ну, потерпи немного, потерпи чуток... Сейчас я шину тебе наложу, станет легче...

— Я ничего... Я терплю, Олег Сергеевич...

Азиз перевязал Ибрахими и второго пилота, который тоже получил ранение.

Они о чем-то переговаривались. Я разобрал только слово «радио».

— Где мы? Карта есть у них?

— Карта-то есть, — сказал Азиз. Он смотрел куда-то мимо меня.

Я обернулся и увидел — еще далеко, километрах, наверное, в трех — вооруженных людей. Их было немного, человек пятнадцать, не больше. Некоторые остановились, вскинули оружие и сделали три-четыре дымных вспышки. Пули щелкнули неподалеку о камни и с жужжанием срикошетили в небо...

— Так...

Летчики с деловой неторопливостью снимали с вертолета пулемет.

Я отнес Фариду за камни.

— Ничего, ничего, полежи тут немного...

Она смотрела на меня огромными глазами.

— Олег Сергеевич... Обещайте мне, что вы сами.. меня. Хорошо? Обещайте...

— Ладно, оставь свои глупости...

— Олег Сергеевич!

— Тихо! Никто не собирается тут умирать, понимаешь... Лежи спокойно.

Я отошел к Азизу. Он осматривал наше оружие: два автомата, шесть гранат, три пистолета. Мой был четвертым... И еще пулемет вертолетчиков. Они его уже сняли и приладили за камнями. Ибрахими сидел, прислонившись спиной к вертолету и покусывая былинку... Не считая Фариды, нас было шесть человек...

— Да... Не очень подходящее местечко для встречи с аллахом, — сказал Ибрахими по-английски.

Азиз что-то резко ответил ему. А потом перевел слова капитана Джамшида:

— «Без приказа не стрелять. Беречь патроны».

Азиз посмотрел на меня, протянул автомат. Второй оставил себе. Я взял автомат. Взвел затвор. Передернул рычажок на одиночную стрельбу...

— Не забыл...

— Ну вот, Олег Сергеевич, — сказал Азиз. — Вот такие дела.

— Ничего, Азиз... Лицом к врагу — это не самый плохой конец для человека...

Они перестали бежать. Не стреляли, шли не торопясь, как хозяева положения.

А мы их ждали.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1982 год

Цифрами обозначен номер журнала

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям VII Международного кинофестиваля в Ташкенте 9

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС

Постановление «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» 1

РЕШЕНИЯ ПАРТИИ — В ЖИЗНЬ

Высокая и обязывающая миссия 8
Габрилович Евгений. Живое древо . . . 8
Герасимов Сергей. Предназначение творчества 8
Григорьев Игорь. Лицом к человеку . . . 8
Оджагов Расим. Близость к герою . . . 8
Озеров Юрий. Годы поисков и свершений . . 8
Сиренко Аркадий. Мера ответственности . . 8
Степанков Константин. Постигать современность 8

СССР — 60 ЛЕТ

Каюмов Малик. Экран великого братства . 12
Опыт советского кино — мировое достояние: **Давидов Майкл** (США), **Кабрал Хайме** (Ангола), **Латинович Петар** (Югославия), **Легал Альберто** (Никарагуа), **Попеску-Гопо Ион** (Румыния), **Сумхуу Бадрах** (МНР), **Херлингхауз Герман** (ГДР), **Христов Христо** (Болгария) . . . 12

КИНО В БОРЬБЕ ЗА МИР

Гурков Генрих Портрет беспокойного времени 9
Костиков П. С миссией дружбы и сотрудничества 9
Ростоцкий Станислав. Экран политической темы 9

ВНИМАНИЕ ФИЛЬМАМ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

Во имя будущего 3
Гаврилов Э. Искусство надежды . . . 1
Гутионтов П. Кого зовут горны? . . . 4
Драпеко Елена. Говорить надо о главном . 3
Кузнецов И. Да, реальные интересы ребят . 1
Лебедев Н. На новые рубежи 1
Львовский М. Когда фильм интересен . . 11
Мащенко Николай. Говорить о важном всерьез 9
Парамонова К. Реализм — школа воспитания 11
Первая годовщина: работа в разгаре . . 11
Проценко А. Дело особой важности . . 6
Размышления в пути 11
Ростоцкий Андрей. Сила характера . . . 3
Рябинский В. Программа нашей работы . 4
Харитонов Андрей. Счастье преодоления . . 3
Харатьян Дмитрий. Верность принципам . 3
Хитрук Федор. Самое «детское» искусство . 7
Яковлева Марина. Я и они, мои героини . . 3

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Вартанов А. Важный рубеж 1
В памяти навечно 4
Время требует героя
Аймедова Маягозель. Эстафета деятельного добра 12
Абрамян Хорен. Долг художника 12
Адомайтис Регимантас. Пора ожидания 12
Аринбасарова Наталья. Рядом с друзьями . 12
Балаев Расим. Масштаб личности . . . 12
Волонтир Михай. ...как факел . . . 12
Гундарева Наталья. Что значит быть современным 12
Карк Тыну. Все цвета радуги 12
Кайриша Астрида. Женщина наших дней . 12
Кормунин Павел. В профиль и анфас . . 12
Мегвинетухуцеси Отар. Трудное восхождение 12
Мухамеджанов Ато. Верность правде . . 12
Сагдуллаев Рустам. Один из многих . . 12
Степанков Константин. Не только профессия 12
Чокморов Суйменкул. Дети своей земли . 12
Жабский М. К размышлению о массах «самого массового» 5
Зараев М. Ресурсы личности 8
Збытковски Адольф, Зика Франтишек, Таухен Йосеф. Во имя счастья народов . . 4
Зак М. Приближение к натуре 1
Ишемкулов Тилектеш. Воспитывать всех — значит воспитывать каждого 4
Караганов Александр. По пути, указанному партией 8
Коваль Александр. С верой в будущее . . 4
Коновалов В. Сегодняшнее и вечное . . . 6
Левчук Тимофей. Крылья творчества . . 5
Лисакович Виктор. Ради жизни на земле . 6
Лошкарева Анна. Победа приходит в сражении 4
На экранах трех континентов 5
Олененко Юрий. Приливная волна . . . 6
Семенов Тенгиз. Не наблюдатель, а участник 7
Селецкис Ивар. Высота полета 4
Сычев Н. Дело всего народа 10
Сулейменов Олжас. От миросозерцания — к мировоззрению 3
Тримбач С. Увидеть мир 4
Форум борющегося искусства 5
Чурбанов Ю. С позиций гуманизма, добра и справедливости 7
Широкий В. Угол постижения 7

XII МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

Аронов Александр. Зархи Нина, Щекочихин Юрий. Восхождение 1
Липков А. Адрес — современность . . . 1

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В ТАШКЕНТЕ

Будяк Людмила. Укрепляя дружбу и сотрудничество 11
Голос разума, совести и добра (отклики участников и гостей VII МКФ в Ташкенте на приветствие Л. И. Брежнева): **Ахуджа Ашок** (Индия), **Кортасар Октавио** (Куба), **Матола Самоэль** (Мозамбик) . . . 9
Али Мустафа Мухамед (АРЕ), **Аббасов Шухрат** (СССР), **Ван Лонг** (Вьетнам), **Дуран Альберто** (Перу), **Маурер Моника** (ФРГ), **Рамамбазафи Арманд** (Мадагаскар), **Траоре Исса** (Мали), **Урю Тадао** (Япония), **Хадад Сабиб** (Ирак), **Кароль Чала** (Венгрия) 10

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

О советском человеке, о советском народе 8

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Андон В. История одного поиска . . . 4
Баскаков Владимир. Киноведение — свершения и поиски 2
Громов Е. Родословная новаторства . . 9, 10
Капралов Георгий. Достоинство критики . 2

Лисаковский И. Наш метод — наши возможности 8
Левин Е. Время эпоса 8
Партийное дело критиков 2
Разлогов К. Уроки «примитивов» . . . 1
Рошаль Лев. Автора! 10
Соболев Феликс. Критика и научно-популярное кино 2
Трояновский В. Посредник или автор? . . 6
Трошкин Владлен. Больше внимания документальному экрану 2
Чернышев Андрей. Статья В. И. Ленина в журнале «Вестник кинематографии» . . . 4
Шамшиев Болотбек. Единая многонациональная... 2
Ямпольский М. Кино «тотальное» и «монтажное» 7

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Баталов А. Снимающий художник . . . 2
Караганов А. «У нас появилось много новых друзей» 5
Славин Конст. Роман Кармен — с лейкой и блокнотом... 1
Юткевич Сергей. Эраст Гарин — режиссер и артист из «стаи востроносых» . . . 3

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Абдрашитов Вадим — Миндадзе Александр. Общий язык 8
Видугирис Альгимантас. «...и общее объять, и человека...» 12
Славин Конст. Стенограмма мыслей и чувств 9
Юренев Ростислав. Труд критика . . . 2

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза . 7
Кино и театр — пути взаимодействия: **Ефремов Олег, Захаров Марк, Львов-Анохин Борис, Симонов Евгений, Спесивцев Вячеслав, Фокин Валерий, Хейфец Леонид, Хомский Павел, Шишигин Фирс, Эфрос Анатолий** . 6
Перед новыми рубежами (кинокритики и киноведы отвечают на вопросы «ИК»): **Абул-Касымова Ханджара, Вайсфельд Илья, Вартанов Анри, Горницкая Нина, Громов Евгений, Дубровин Артем, Калантар Карен, Красинский Анатолий, Липков Александр, Полюхов Николай, Соболев Ромил, Тримбач Сергей, Эльманович Татьяна** . . 2
Юткевич Сергей. Ось времени 10, 11

ЛАБОРАТОРИЯ

Дангулова Елена. Сопряжение . . . 10, 11, 12

ПОРТРЕТЫ

Голдовская Марина. Феномен Павла Лебешева 5
Время и герои Евгения Урбанского
Дробышева Нина. Память сердца . . . 7
Ивашов Владимир. Отдавая себя людям . 7
Крючков Николай. В одной шеренге . . 7
Леонов Алексей. Феномен актерской судьбы 7
Павлова Софья. Я знала его таким . . . 7
Страницы писем 7
Райзман Юлий. Богатство личности . . . 7
Чухрай Григорий. В нем жил большой художник 7
Зак М. Режиссура как искусство (Андрей Тарковский) 9
Игнатьева Нина. Чтобы растревожить человеческую душу... (Михаил Ульянов) . . . 12
Любовь советского экрана (Любовь Орлова)
Ильинский Игорь. Самые светлые воспоминания 10
Прут Иосиф. Чудесный дар 10
Саввина Ия. Фаина Раневская рассказывает... 10
Стеблов Евгений. «Я бы так хотел ее увидеть...» 10
Тяпкина Елена. Жизнь — творчество . . 10
Медведев Армен. Размышляя о героях Вячеслава Тихонова 8
Неповторимый как жизнь (Игорь Ильинский)
Александров Г. Редкостный дар . . . 4
Брагинский Э. Открывая в человеке человеческое 4
Леонов Е. Школа Ильинского 4
Табаков О. Откровение истины 4
Юренев Р. Все краски смешного . . . 4
Юткевич Сергей. Гороскоп сверстника . . 4
Толченова Н. Второе рождение (Петр Глебов) 5

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Александр маленький» (Н. Игнатьева) 5
«Балаган» (Ан. Вартанов) 11
«Бешеные деньги» (Инна Вишневская) 10
«Бороться и искать» (Е. Рябчиков) 6
«Валентина» (О. Кучкина) 5
«Василий и Василиса» (В. Антонова) 5
«Войди в дом крестьянина» (М. Зараев) 1
«Вот вернется папа» (В. Антонова) 9
«Горизонт», киножурнал (Лев Рошаль) 11
«Звездопад» (Армен Медведев) . . . 4
«Из жизни отдыхающих» (Л. Польская) 1
«И с вами снова я...» (М. Ямпольский) 3
«Коней на переправе не меняют» (М. Власов) 1
«Лариса» (Е. Стишова) 3
«Ленин в Париже» (Н. Савицкий) . 5
«Мы нижеподписавшиеся...» (М. Швыдкой) 3
«Мужики!..» (С. Кудрявцев) 6
«Мужчины без женщин» (Г. Виногура) 10
«Непокорная» (Геннадий Савицкий) . 10
«На чужом празднике» (Лариса Кузнецова) 11
«Ночь коротка» (Нина Зархи) . . . 4
«Ослиная шкура» (В. Михалкович) 11
«Придут страсти-мордасти» (Лариса Кузнецова) 11
«Перед закрытой дверью» (Рахман Бадалов) 6
«Плывут моржи» (Лариса Кузнецова) 3
«Портрет директора» (Н. Чикирев) 9
«Покорители Вселенной» (Виктор Горбатко, Лев Нечаюк) . . . 5
«Родник» (А. Кондратович) 9
«Сказка, рассказанная ночью» (В. Михалкович) 11
«Сказка сказок» (М. Ямпольский) . 3
«Солдаты народа, солдаты мира» (Ю. Тюрин) 7
«Такой солдат непобедим» (Ю. Тюрин) 7
«Там, на неведомых дорожках...» (В. Михалкович) 11
«Факт» (Елена Стишова) 1
«Частная жизнь» (И. Дубровина) . 8
«Черная курица, или Подземные жители» (В. Михалкович) . . . 11
«Четыре портрета» (Лев Рошаль) . 3
«Честный, умный, неженатый...» (Е. Жерехова) 5
«Через Гоби и Хинган» (Лев Корнешов) 7
«Шестой» (В. Демин) 7
«Штормовое предупреждение» (Мирон Черненко) 9
«Ярослав Мудрый» (Юрий Щербак) 8

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Акбарходжаев Ахрор. Необходимые уроки . 11
Аларкон Себастьян. Продолжая тему . . 3
Асанова Динара. Вырастить человека . . 11
Будрайтис Юозас. «Остановиться, оглянуться...» 6
Быков Ролан. Ищу и мучаюсь 11
Вермишева Екатерина. И все-таки — надежда 5
Демич Юрий. Гражданином быть обязан . 10
Иванов-Вано И. Встреча с Пушкиным . . 11
Коновалов Владимир. Дело каждого . . 10
Кохан Григорий. Наследникам Киевской Руси 1
Лупий Ярослав. В поисках гармонии . . 7
Новак Виллен. Понять другого — понять себя 7
Плахов-Модестов Р. Все для земли, все для хлеба 10
Проханов Сергей. Своим маршрутом . . 1
Ритенбергс Дзидра. Обретение своей темы . 6
Рычков Борис. «Правда великого народа» . 12
Ташков Евгений. Перечитывая Достоевского 9
Фатюшин Александр. Когда есть характер 5
Хамраев Али. На благо народа, революции 9
Чулюкин Юрий. Трудно быть ребенком . . 11

РЕПОРТАЖ СО СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКИ

Гасюк Д., Головня В., Ильинский В. «Ленин и Сибирь» 12
Попов Д. «Дыхание грозы» 12
Чертков Б. «Под парусами братства» . . 12

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

«Вам и не снилось...» — слово зрителю . . 11

ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

О Сочинениях Г. М. Козинцева . . . 2

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

Герасимов Сергей. Четверть века и завтрашний день 12

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Дубровин А. Активность теории . . . 10
Зоркая Н. Итог многолетнего труда . . 7
Ильин Р. В лаборатории мастера . . . 5
Качура А. Опыт для всех 6
Колодяжная В. Главное — точные критерии 3
Левин Е. От «Броненосца «Потемкин» до наших дней 11
Парсаданов Н. Уроки творческих поисков 9
Соболев Р. Кино, Гриффит и Трауберг . . 1
Соболев Р. Сила традиций 12
Шитова В. ...И еще один портрет . . . 4

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Э. В. Брагинскому — 60 лет
Мережко Виктор. Рыцарь комедии . . . 1
М. К. Каюмову — 70 лет
Сурков Е., Медведев А., Игнатьева Н., Вайсфельд И., Юренев Р., Савицкий Н., Синельников В. Целеустремленность поиска . 5
Н. И. Лебедеву — 85 лет
Биневич Евгений. Рыцарь детского кино . 11
Т. В. Левчуку — 70 лет
Романов Ал. Верность теме 1
Степанков Константин. Энергия народного эпоса 1
Е. С. Матвееву — 60 лет
Черепанов Юрий. Через сердце человеческое 3
С. И. Ростоцкому — 60 лет
Васильев Борис. Будем работать в кино . 4
Троепольский Гавриил. Принцип доверия . 4
В. В. Санаеву — 70 лет
Сурков Е., Медведев А., Игнатьева Н., Савицкий Н., Стишова Е. Народность и правда 2
А. С. Хохловой — 85 лет
Шкловский Виктор. Сердечный привет от старого друга 11

ЗА РУБЕЖОМ

Березницкий Ян. Голливуд и Уотергейт, или Кино для «молчаливого большинства» 2
Богемский Г. Взбесившийся буржуа . . 7
Божович В. Разобщенные души . . . 7
Боргусов М. Кинематограф, мифы и законы жанра 7
Де Сантис Джузеппе. Кино, Юг и память. Интервью с самим собой 4
«Если бы Андраш Ковач писал книгу об Андраше Ковače» 9
Зарубежный фильм на наших экранах . . 7
Игнатьева Нина. Послесловие к фильмам . 3
Карцева Е. Углубляя связи с жизнью . . 6
Капралов Георгий. Песчинки, останавливающие машину 9
Караганов Александр. Вспоминая Конрада Вольфа 10
Краснова Г. Тео Громберг, побежденный и побеждающий 7
Липков А. Проигранная партия . . . 7
Петельский Чеслав. Время выбора . . 10
Плахов Андрей. На пути к бесстрашию . 6
Прожико Г. На экране — документальная кардиограмма мира 2
Разлогов К. Церковь и кинематограф . . 11
Силюнас В. Смех и отчаяние Луиса Бунюэля 5
Синельников В. И снова на передовую... . 6
Трошин Александр. История: взгляд снизу 1
Шатерникова М. Предупреждение . . . 7
Шадзевска Ирэна. Об истории и ее уроках 3
Синерама 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11

СЦЕНАРИИ

Аларкон Себастьян, Амлинский Владимир. Падение кондора 4
Арсенишвили З., Гогоберидзе Л. Один день и вся жизнь 7, 8
Байджиев М., Океев Т. Потомок белого барса 5
Евтушенко Евг. Детский сад 3
Егоров Юрий, Инин Аркадий. Мужская история 2
Згуриди А., Кладиашвили Н. Крепыш . . 6
Метальников Будимир, Черниченко Юрий. Надежда и опора 10
Свободин А., Эйдельман Н. «Нас венчали не в церкви...» 9
Трунин Вадим. Жаркое лето в Кабуле . 11, 12

ИНФОРМАЦИЯ

Медали имени А. П. Довженко 7
Новые книги о кино 1, 5, 9

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Андриканис Евгений. Ефим Дзиган . . 7
Брагинский Эмиль. Юлий Дунский . . 10
Крючков Николай. Борис Андреев . . 10
Кузнецов Михаил. Михаил Жаров . . . 4
Фокин Владимир, Фрадкин Марк. Юрий Егоров 9

ФИЛЬМОГРАФИЯ

. . . . . 1, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11

Искусство кино

1982
12

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает.

Более чем в восьмидесяти странах мира с успехом демонстрируются фильмы, созданные мастерами советского многонационального кино. На 1-й и 4-й сторонах обложки представлены работы художников объединения «Совэкспортфильм», экспонировавшиеся на выставке киноплаката, приуроченной к 60-летию образования СССР.

СОДЕРЖАНИЕ

СССР — 60 лет
2
Малик Каюмов Экран великого братства
15
Хайме Кабрал, Христо Христов, Герман Херлингхауз, Бадрах Сумхуу, Альберто Легал, Йон Попеску-Гопо, Майкл Давидов, Петар Латинович Опыт советского кино — мировое достояние
34
Р. Соболев Сила традиций
Современность и экран
37
Время требует героя
Наталья Гундарева
Константин Степанков
Павел Кормунин
Рустам Сагдуллаев
Наталья Аринбасарова
Отар Мегвинетухуцеси
Расим Балаев
Регимантас Адомайтис
Михай Волонтир
Астрида Кайриша
Суйменкул Чокморов
Ато Мухамеджанов
Хорен Абрамян
Маягозель Аймедова
Тыну Карк
Интервью между съемками
78
Борис Рычков «Правда великого народа»
Традиции, уходящие в завтра
80
Сергей Герасимов Четверть века и завтрашний день
Портреты
90
Нина Игнатьева Чтобы растревожить человеческую душу...
Лаборатория
110
Елена Дангулова Сопряжение
Беседы за рабочим столом
132
Альгимантас Видугирис «...и общее объять, и человека...»
Репортаж со съемочной площадки
146
В. Ильинский, Б. Головня, Д. Гасюк «Ленин и Сибирь»
152
Д. Попов «Дыхание грозы»
164
Владимир Чертков «Под парусами братства»
Сценарий
169
Вадим Трунин Жаркое лето в Кабуле
188
Содержание журнала «Искусство кино» за 1982 год

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The USSR Is Sixte

Malik Kayumov — The Screen of the Great Brotherhood (p. 2)
The article devoted to the Soviet multinational cinema

Kaime Kabral, *Khristo Khristov*, *Hermann Herlinghaus*, *Badrakh Sumkhuu*, *Alberto Legal*, *Ion Popesku-Gopo*, *Michael Davidow*, *Petar Latinovich* — The Experience of the Soviet Cinema Is the World Property (p. 15)
Wellknown foreign cineastes of foreign countries about the way that Soviet cinema has passed through

Romil Sobolev — The Force of the Traditions (p. 34)
Review of the book "Cinema Art of the New World" composed of the reflections of historians and theoreticians of cinema

The Time and Screen

Natalya Gundareva, *Konstantin Stepankov*, *Pavel Kormunin*, *Rustam Sagdullayev*, *Natalya Arinbasarova*, *Otar Megvinetukhuzesi*, *Rasim Balayev*, *Regimantas Adomaitis*, *Mikhai Volontir*, *Astrida Kairisha*, *Suimenkul Chokmorov*, *Ato Mukhamedzanov*, *Khoren Abramyan*, *Mayagozel Aimedova*, *Tinu Kark* — The Time Asks For Hero (p. 37)
Soviet actors on their creative experience

Interview Between Takes

Boris Rychkov — "The Truth of The Great Exploit" (p. 78)
The film director on his new work — cycle of documentary films

Traditions That Go to the Future

Sergey Gerasimov — A Quarter of a Century and Day Tomorrow (p. 80)
Talk with wellknown film director of a history of film-making of "Quietly Flows the Don"

Portraits

Nina Ignatyeva — To Alarm The Soul of Human Being... (p. 90)
Porfile of wellknown Soviet actor Mikhail Ulyanov

Laboratory

Yelena Dangulova — Conjugation (p. 110)
The end of the article devoted to the new film by Sergey Bondarchuk "The Red Bells"

Talks at the Working Table

Algimantas Vidugiris — "To Catch the General Idea To Understand the Individual..." (p. 132)

The Reporting From the Shooting Site

Vsevolod Ilyinsky, *Boris Golovnya*, *Dmitry Gasyuk*, *Dmitry Popov* — "Lenin and Siberia" (p. 146)

Vladimir Chertkov — "The Breath of the Storm" (p. 152)

"Under the Sail of the Brotherhood" (p. 164)

Script

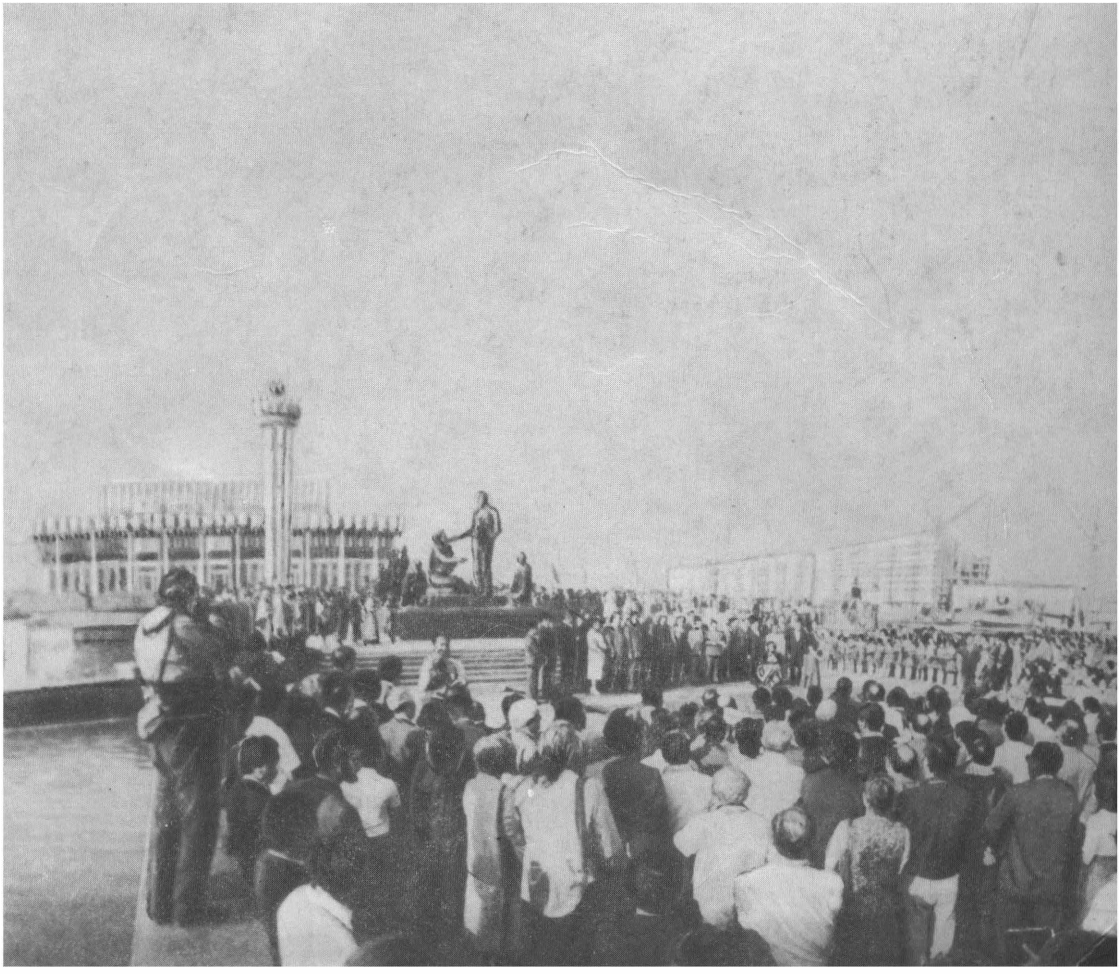
Vadim Trunin — The Hot Summer in Kabul (p. 169)

The Contents of "Iskusstvo Kino" for 1982 (p. 188)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 11.09.82.
Подп. к печати 11.11.82. А08381
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 18, 3
Печать высокая.
Тираж 56 000 экз. Заказ 2391.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области

**Торжественный митинг,
посвященный открытию монумента Дружбы народов СССР в Ташкенте**



ONE, TWO, THREE
SOLDIERS MARCHING
FREE...
les plants
Ramaz
TCHKIKVIDZE
Michiko
BAJO
LA BANDERA
DE LA JUSTICIA